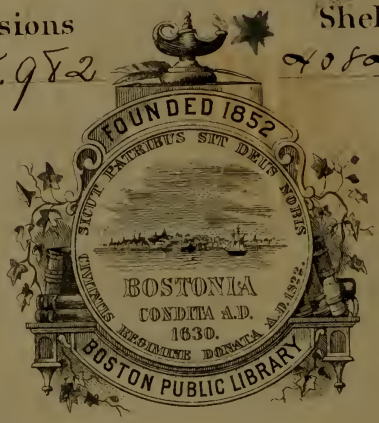
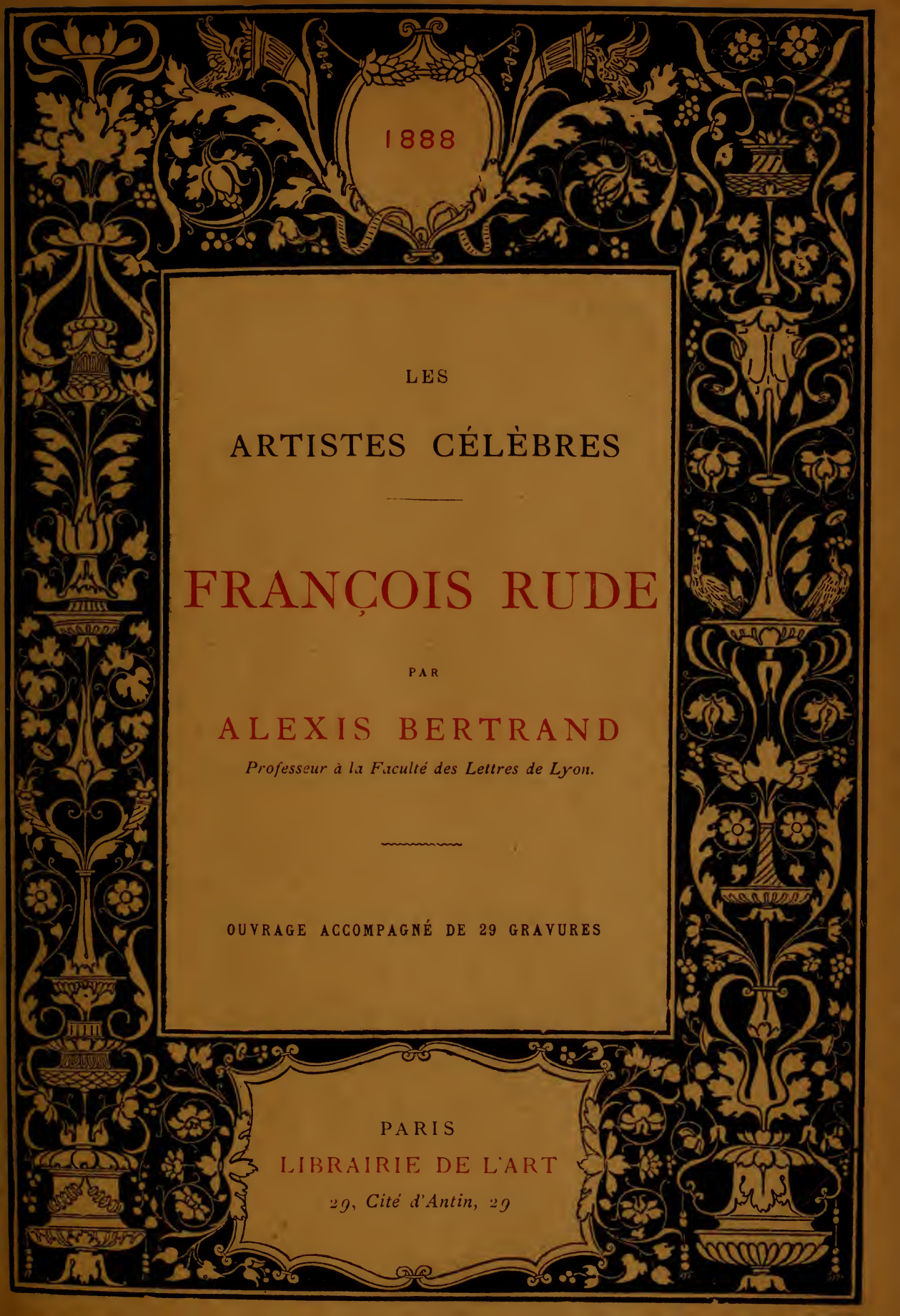
Accessions
425.982

Shelf No.
4084.31



Received Feb. 11, 1889.

911


1888
LES
ARTISTES CÉLÈBRES
FRANÇOIS RUDE
PAR
ALEXIS BERTRAND
Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon.
OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 29 GRAVURES
PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
29, Cité d'Antin, 29

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

FRANÇOIS RUDE

PAR

ALEXIS BERTRAND

Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon.

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

PARIS

BH
425,962
Feb. 11, 1889

FRANÇOIS RUDE

CHAPITRE PREMIER

La famille de Rude et ses premières années. — Impressions d'enfance. — Un bataillon scolaire en 1792 : *Royal-Bonbon*. — La vocation et l'entrée à l'*Académie*. — François Devosge, le premier maître de Rude. — Ses protecteurs Frémiet et Monnier.

Voulez-vous avoir d'un coup d'œil une sorte de vision anticipée de toute la carrière artistique de Rude? Arrêtez-vous en face de la Chambre des députés, et regardez le bas-relief qui orne le côté droit de la façade, *Prométhée animant les Arts*. Sans doute, il serait puéril de prêter à Rude, qui l'a sculpté en 1835, l'intention d'en faire un résumé symbolique de sa destinée, mais, pour peu que l'on connaisse les détails de sa vie, certains rapprochements s'imposent d'eux-mêmes. Cet enfant qui martèle une cuirasse et, d'un geste si décidé, brandit le marteau comme une arme, n'est-ce pas Rude à l'âge où, petit forgeron, apprenti poêlier, il tirait le soufflet ou battait le fer rouge dans la forge paternelle? Il faudrait n'avoir jamais vu le buste de Rude par Cabet, buste qui décore sa tombe au cimetière Montparnasse, pour n'être pas tenté de le reconnaître dans ce beau vieillard au front puissamment modelé, à la longue barbe de fleuve, couronné de cheveux blancs qui s'échappent de sa calotte de velours; il prend des mesures avec un compas sur un plan déplié devant lui; c'est un Michel-Ange ou quelque autre grand artiste de la Renaissance; mais il rappelle aussi ce Claux Sluter, « l'ymaigier » des ducs de Bourgogne, ou son grand émule bourguignon, l'auteur du *Départ des Volontaires*. Est-ce une obsession? La jeune femme qui joue de la lyre et semble invoquer le dieu des Arts ressemble étonnamment à Sophie Frémiet, la femme de Rude, qui nous a laissé d'elle-même un admirable portrait, aujourd'hui placé au musée de Dijon; comment ne pas se rappeler qu'elle était excellente musicienne et que le vieux sculpteur, quand il

pétrissait la glaise ou modelait la cire, aimait à lui entendre jouer ses airs favoris ? Le Milon de Crotone qui symbolise la sculpture évoque l'image d'une des constantes admirations de Rude, de Pierre Puget, le plus grand de ses ancêtres artistiques de France, et l'artiste dut regretter de ne pouvoir faire entrer Nicolas Poussin dans son cadre trop étroit, car il ne sépara jamais dans son culte passionné autant que raisonné le grand peintre du grand statuaire.

Voilà donc toute sa vie dans ce cadre exigu : ce qu'il fit, ce qu'il aima, ce qu'il admira. Une vie idéale, sans aucun doute, car le modeste ouvrier n'était pas de ceux qui inscrivent furtivement leur nom sous le bouclier de la déesse ; il semblait avoir adopté la devise de Descartes : vivre caché ; seulement, il eut ce rare bonheur de réaliser l'idéal qu'il avait rêvé. Il était homme à ne s'étonner ni de l'oubli, ni de la gloire. A vrai dire, il n'eut pas à souffrir, malgré bien des déboires, du dédain de ses contemporains, ni à se consoler par le mot orgueilleux : Moi et les Muses, car il eut toujours des admirateurs dignes de lui. Pourtant la renommée vint lentement, et aujourd'hui encore sa gloire est loin d'atteindre son apogée ; si son nom est populaire, il n'est pas moins vrai que son œuvre est peu connu. Faisons brièvement la statistique de ses admirateurs ; la foule choisit d'abord le chef-d'œuvre, et, par une sorte d'instinct et de divination, adopte immédiatement *le Départ des Volontaires ;* pour elle, Rude sera toujours le sculpteur barbu et trapu, le terrible tailleur de pierre qui a donné à *la Marseillaise* de l'Arc de triomphe l'essor victorieux, l'aspect surhumain, le cri héroïque : « Aux armes, citoyens ! » Pour le Parisien d'instruction moyenne, il est aussi l'auteur du *Pêcheur napolitain*, du *Mercure rattachant ses talonnières*, de la *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, qui ornent aujourd'hui la salle du Louvre à laquelle on a donné, avec tant de raison et de justice, le nom de Rude ; ces œuvres ont trop occupé et passionné la critique pour qu'on les ignore. On connaît encore généralement *le Maréchal Ney*, du carrefour de l'Observatoire, et *le Tombeau de Cavaignac*, du cimetière Montmartre, mais beaucoup moins *le Baptême du Christ*, caché dans l'obscurité d'une chapelle latérale de la Madeleine, et *le Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. Le *Louis XIII enfant* serait sans doute aussi populaire que le *Henri IV* de Bosio, mais il n'a point été reproduit, et il faut aller jusqu'au château de Dampierre pour contempler ce chef-d'œuvre de grâce et d'élégance ; il n'a fait qu'une courte apparition à Paris, lors de l'Exposition d'Alsace-Lorraine.

Seuls les artistes et les critiques d'art connaissent bien les trésors que possède Dijon : l'*Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter*, le « testament artistique » de Rude ; *l'Amour dominateur*, égal pour l'exécution et supérieur par la profondeur poétique de la pensée au *Petit pêcheur ;* enfin, le *Napoléon* de Fixin, si saisissant dans son isolement. Quant aux œuvres de Belgique, qui représentent douze années fécondes de la vie de Rude, personne en France ne semblait s'en souvenir, avant que la revue *l'Art*, à notre prière, en publiât des reproductions ; les éléments eux-mêmes, la flamme et la pluie, semblaient conspirer avec l'ignorance et l'incuriosité pour les rejeter dans un oubli immérité, ou plutôt pour les anéantir.

Tout va changer, tout change déjà. En attendant que cet homme de Plutarque trouve son historien définitif, ce qui pourrait tarder longtemps encore, nous avons à cœur de commencer cette brève étude de sa vie et de son œuvre par un plaidoyer. Dijon vient d'élever une statue à Rude ; ce n'est qu'un commencement, et peut-être même a-t-on commencé par la fin. Il ne faut pas qu'au lendemain des discours officiels de l'inauguration, l'apothéose se termine en fumée derrière la toile. Rien ne sèche si vite qu'une larme, disaient les anciens ; rien ne refroidit plus vite l'enthousiasme qu'une statue, car, en la voyant se dresser majestueuse à l'entrée de la ville, on croit trop aisément avoir payé sa dette. Angers a son musée David : Dijon nous doit et se doit à elle-même un musée Rude. L'Athènes bourguignonne, comme on l'appelait au XVIe siècle, n'a jamais été ingrate pour son grand sculpteur, et ce n'est point à elle qu'on peut appliquer le triste proverbe : « Nul n'est prophète en son pays. » Les Dijonnais doivent tenir à honneur de se montrer fidèles à leurs propres traditions : en 1847, un conseil municipal bien inspiré décida qu'une somme de 30,000 francs serait remise à Rude afin qu'il exécutât pour sa ville natale un groupe de marbre dont on le laissait libre de choisir le sujet et les dimensions. Ce témoignage d'estime alla au cœur de Rude, qui fit avec amour, en songeant à ses compatriotes, le groupe d'*Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter :* « J'avais toujours désiré d'avoir une figure de femme nue à exécuter, disait-il ; je veux que celle-ci soit mon testament artistique. » Qu'on se hâte ; il faut compléter par de bons moulages la précieuse collection que le musée possède déjà ; il faut aussi rassembler les dessins et les maquettes dispersés et faire appel à la libéralité des possesseurs actuels, appel qui sera — j'ai des raisons pour l'affirmer — entendu et bien accueilli. Que l'on songe à tant d'œuvres

perdues sans retour ou sérieusement endommagées, comme nous aurons occasion de le dire, ou même qu'on médite simplement ce trait : à l'église Saint-Gervais, à deux pas du Louvre, reléguée au vestiaire, souillée de toiles d'araignées, les doigts brisés par l'éteignoir qu'y appuie un irrévérencieux sacristain, j'ai vu de mes yeux une *Vierge immaculée*, qui date de l'année même du *Mercure*, et qu'a remplacée dans la chapelle qui la reçut primitivement une superbe *Sainte Philomène* du quartier Saint-Sulpice! Ignorance, direz-vous ; nullement. Car le socle porte l'inscription suivante : *Vierge immaculée, par François Rude, donnée à l'église Saint-Gervais par la ville de Paris.* Le nom de Rude et le sentiment de la reconnaissance auraient dû la sauver de cet affront. Que Rude ait maintenant sa statue, rien de mieux; mais la collection complète de ses œuvres rassemblées au rez-de-chaussée du vieux palais des ducs de Bourgogne, non loin des fameux tombeaux que pas un étranger n'oublie de visiter en passant à Dijon, tout près de cette École des Beaux-Arts dont il est, avec Prud'hon, la gloire la plus éclatante, quel hommage plus digne de lui et quel immense service à rendre aux artistes, aux critiques, à l'art et à son histoire!

Rude est né dans une de ces vieilles rues qui donnent à Dijon un caractère si pittoresque, mais disparaissent peu à peu, rectifiées par le cordeau moderne ou détruites pour cause d'embellissement ou d'assainissement. Étroite, tortueuse, bordée de vieilles maisons aux sculptures délabrées, tantôt les ogives du moyen-âge, tantôt les élégantes fenêtres de la Renaissance, la rue *Petite-Poissonnerie*, aujourd'hui rue *François-Rude*, en plein quartier populaire, entre le marché couvert et la principale entrée de la ville, aura bientôt le même sort. Une maison, qui date du siècle dernier, est ornée à sa façade d'un buste de Rude érigé *par ses amis :* c'est là qu'il naquit le 4 janvier 1784. Là, se trouve un petit café dont le nom, conservé par la tradition, en dit long sur les habitudes du quartier et les rapports de voisinage de ses habitants; on l'appelle *le Racontage*. Le père du sculpteur, Antoine Rude, était poêlier ; il avait voyagé en Allemagne et en avait rapporté à Dijon la spécialité, comme disent les industriels, des cheminées à la prussienne. Son industrie prospérait, et il s'était fait construire cette maison qui devait être vendue, à sa mort, bien au-dessous de sa valeur. Le « maître poêlier », ainsi qu'on le désigne quelquefois, avait épousé, le 11 mai 1781, Claudine Bourlier, d'une famille de cultivateurs d'Arc-sur-Tille; comme témoins du

MAISON OÙ EST NÉ FRANÇOIS RUDE.

mariage, notons un chaudronnier, un boucher et un menuisier. De ce mariage naquirent neuf enfants : cinq filles et quatre garçons ; François était l'aîné des garçons, Françoise et Catherine étaient ses aînées. Il est difficile de savoir aujourd'hui si le père ou la mère de Rude, ouvriers laborieux, avaient dans l'âme, je ne dis pas les goûts artistiques (la rude besogne journalière ne leur permettait guère de le savoir eux-mêmes), mais un instinct ou un pressentiment de l'art : un balcon de fer forgé, portant en médaillon les initiales A. R. et le millésime 1792, est le seul témoin qui nous reste de l'habileté du forgeron-poêlier. Encore vaut-il mieux noter ce détail que de s'évertuer à prouver, à la manière de Moreau de Tours, que le génie est une névrose : le père de Rude est mort d'une attaque d'apoplexie, c'est à ses yeux un argument en faveur de sa thèse.

Pourtant la théorie de l'hérédité et de l'atavisme est loin d'être en défaut quand il s'agit de Rude ; Bourguignon, il l'est jusqu'aux moelles, ardent et discipliné, ferme dans ses jugements, inébranlable dans ses convictions, aimant avant tout le bon sens, la clarté; peu rêveur, et possédant, pour faire passer son idéal dans la réalité, une puissance de travail qu'aucune tâche n'effraye, qu'aucune difficulté ne déconcerte. Le Bourguignon n'est pas pessimiste ; il accepte joyeusement l'épreuve de la vie parce qu'il se sent la force de dominer le mauvais sort ou de le narguer par son entrain et ses chansons. Nous ne sommes pas seulement dans le pays des esprits robustes et laborieux, de la grande et majestueuse éloquence des Bossuet et des Buffon ; n'oublions pas La Monnoye et Piron, qui ont bien le goût du terroir. Toutes ces qualités de souplesse et de force, de sérieux et de gaieté, de familiarité et de grandeur, nous en retrouverons la marque dans notre sculpteur ; ailleurs incompatibles, elles s'associent naturellement chez les représentants les plus complets de cette forte race. Le père de Rude les possédait à sa manière, car les qualités d'une race se retrouvent à tous les degrés de la hiérarchie sociale; intelligent et laborieux ouvrier, cœur ardent et passionné, républicain convaincu ou plutôt révolutionnaire farouche, il était fier de ses mains calleuses, de son tablier de cuir de forgeron, mais aussi de son grade de canonnier à cheval et de son rôle très actif dans toutes les manifestations populaires. Il était sans doute de ceux qui renversèrent la statue de Louis XIV sur la place d'Armes, et peut-être de ceux qui guillotinèrent le pape — en effigie — sur la place du Morimont, car il fut inquiété lors de la réaction de thermidor et contraint de rendre son fusil. Son jeune

FRANÇOIS RUDE.

fils avait déjà si bien profité de ses leçons et de ses exemples qu'il refusa net de rendre le sien, le démonta, et même le cacha si bien qu'il ne put jamais, dans la suite, en rassembler les morceaux. Il est à croire que son père ne le gronda pas bien fort de cet entêtement précoce qui pouvait être dangereux.

C'est donc en pleine effervescence populaire que Rude passa ses premières années. Il grandit au milieu des émeutes, au bruit du canon d'alarmes et du canon qu'il crut souvent entendre gronder à la frontière. Le futur auteur du *Départ des Volontaires* put voir partir les volontaires de 1792 et reçut, dès le berceau, l'ineffaçable impression de l'éducation la plus républicaine et la plus patriotique qui fut jamais. Tout petit, il prenait part aux manœuvres, très fier de revenir, s'il était trop fatigué, sur le pommeau de la selle paternelle, ou, durement cahoté, sur l'affût d'un canon. Quelle fête pour lui que ce bruit de tambours, ces cris de la foule, cet enthousiasme populaire qui faisait vibrer ses nerfs et bouillonner sa tête! Le dimanche, on le voyait attentif à ces brûlantes improvisations qu'un vrai patriote, un bon citoyen, prédicateur révolutionnaire improvisé, jetait à la foule électrisée du haut de la chaire de Saint-Michel. Rude n'oublia jamais ces vêpres laïques et ses juvéniles transports. Il n'avait que huit ans et ne mesurait pas encore la taille requise quand son père l'enrôla dans un bataillon scolaire du temps, que le peuple avait baptisé le régiment de *Royal-Bonbon;* en temps de révolution on avance vite et les années comptent double. La fierté paternelle se délectait à le voir en pimpant costume, moitié garde-française, moitié garde nationale, longues guêtres noires, culotte blanche très courte, habit bleu échancré à pans renversés, tricorne sur l'oreille, grand sabre au côté, l'air fier et martial, évoluer sur la scène du théâtre, avec son bataillon, autour du buste de Robespierre ou de Marat, aux cris mille fois répétés de *Vive la Nation!* [1]

Le jeune soldat se prenait fort au sérieux et savait, au besoin, faire respecter son uniforme. Son oncle l'avait un jour emmené à Saint-Seine-

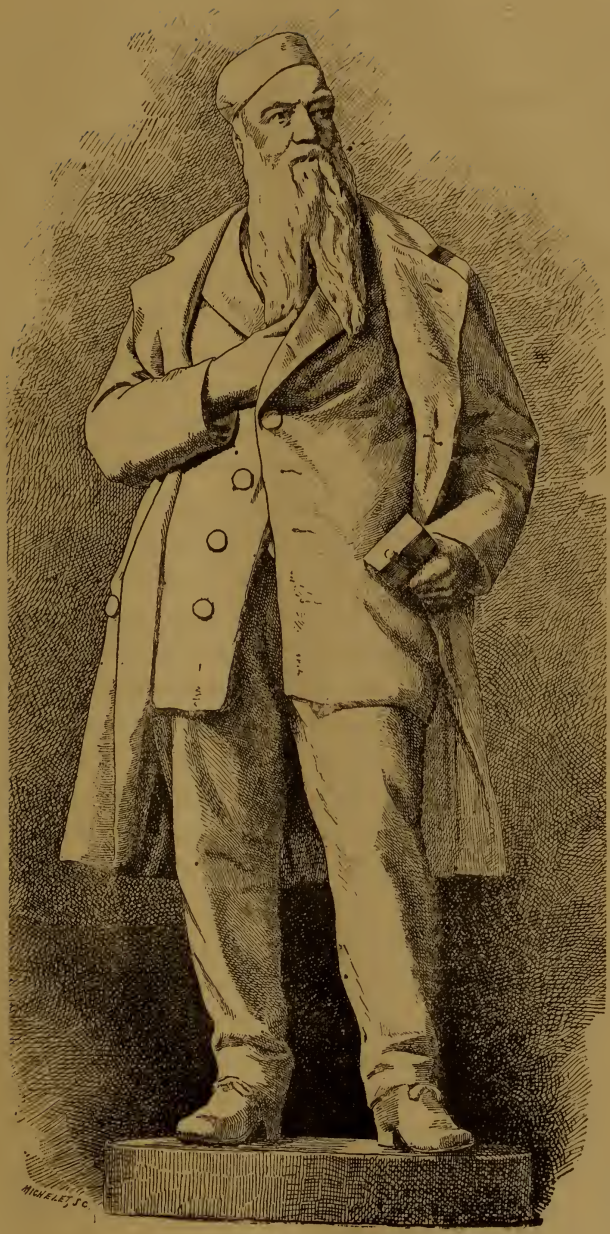
1. Ces détails et beaucoup de ceux qui vont suivre nous ont été conservés dans un livre extrêmement précieux qui parut en 1856 chez Dentu, sans nom d'auteur. Il est intitulé : *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement.* L'auteur, qui a puisé aux sources, qui a connu Rude et interrogé sa famille, nous permet de donner son nom : c'est M. Maximin Legrand. Rude négligeait parfois de signer ses œuvres. « La postérité, disait-il, y mettra mon nom si elle les juge dignes de l'occuper. » Qu'il nous soit permis d'appliquer cette parole trop modeste au livre de M. Legrand : la postérité n'aura garde d'oublier son nom.

sur-Vingeanne, village situé à neuf lieues de Dijon, et l'enfant avait voulu que son sabre fût du voyage. A l'auberge où ils descendirent, un barbier railleur s'avisa de décocher des plaisanteries à Rude au sujet de ce grand sabre auquel il semblait qu'on l'eût attaché. Indigné, furieux, bien résolu à ne pas laisser insulter *Royal-Bonbon* en sa personne, le soldat imberbe provoque en duel l'impertinent. On choisit le lieu, on fixe l'heure, on se battra dès l'aube du jour, le sabre est l'arme choisie. Rude, fort de son droit et sûr de son courage, eût dormi comme Condé la veille d'une bataille, mais une inquiétude lui revenait obstinément à l'esprit et le tenait éveillé : son sabre n'était pas aiguisé! Bien avant l'aube, alors que tous dormaient dans l'auberge, il se lève, descend à pas de loup dans la cour où, la veille, il avait avisé une meule; l'acier grince sur le grès, et grince d'autant plus que la meule n'ayant pas de manivelle il fallait la lancer d'une main, tandis que l'autre appuyait le plat du sabre. A ce bruit particulier et fort insolite à pareille heure, les gens s'éveillent, mettent le nez aux fenêtres, qui s'ouvrent successivement; nouvelles railleries et nouveaux quolibets. On court chercher l'adversaire, mais le lâche refuse de se battre et offre ironiquement des excuses. Pour le coup, Rude n'y tient plus ; exaspéré, hors de lui, il quitte l'auberge, prend ses jambes à son cou, fait d'une traite et sous un soleil brûlant, sans boire ni manger, les neuf lieues qui le séparent de Dijon. C'est déjà l'homme qui, beaucoup plus tard, à la révolution de Février, menacé d'être appréhendé au corps par un agent de police qui a deux fois sa taille, et se permet non seulement de l'arrêter, mais de lui manquer de respect, saisit le géant à bras le corps, le porte prestement au poste voisin, où il le dépose en criant : « Drôle, vous ne savez pas à qui vous parlez; je suis le sculpteur Rude ! » Il y eut toujours chez Rude du soldat et de l'ouvrier ; il aima toujours l'outil et le panache ; il lisait avec le même enthousiasme les récits de batailles de *l'Iliade* et les exploits épiques de *Victoires et Conquêtes des Français*. Ses appréciations littéraires étaient courtes mais expressives : « Quels hommes ! quels hommes ! s'écriait-il alors ; fumons une bonne pipe ! » Puis, l'imagination échauffée, il reprenait l'ébauchoir. Un jour qu'il se promenait, en veston et en pantoufles, dans les rues de Dijon, sa flânerie le conduisit auprès d'un tailleur de pierre qui creusait une auge dans la pierre dure, s'y prenait mal et pestait tantôt contre la pierre, tantôt contre les outils. Rude se permit de lui donner quelques conseils : « Je voudrais vous y voir, *bourgeois* », dit l'ouvrier très vexé.

Tranquillement, Rude s'empare des outils, fait voler la pierre en éclats avec une vigueur et une adresse qui font ouvrir de grands yeux au tailleur de pierre : « Ma foi, bourgeois, vous êtes mon maître! » s'écrie-t-il émerveillé et sans se douter que les plus illustres tailleurs de marbre de l'École française peuvent en dire autant.

Soldat, forgeron, voilà une existence bien remplie et qui semble peu faite pour diriger l'esprit aux études et à l'art. Ce n'était pas d'ailleurs Antoine Rude qui pouvait deviner et encourager la vocation de son fils : il avait besoin de l'enfant pour la forge; c'était l'aîné de ses garçons et il se promettait bien d'en faire un bon ouvrier comme lui ; d'ailleurs il avait, en vrai démocrate, des idées peu bienveillantes à l'endroit des artistes et des *messieurs;* s'il ne les haïssait pas, il s'en méfiait; peut-être était-il hanté par le proverbe : gueux comme un peintre. Lors même qu'il consentit, à force de supplications, à laisser son fils fréquenter l'*Académie*, il lui fit jurer ses grands dieux que ce n'était pas dans l'intention coupable de *faire un artiste*. Raille ou blâme qui voudra ce père sensé et prévoyant; il ne veut pas exposer son fils à devenir un déclassé, il fait tout son possible pour le décider à prendre le métier paternel et peut-être, au fond de lui-même, songe-t-il à sa santé qui l'inquiète et à ses filles qui auront besoin d'un aîné qui leur serve de père, quand il *viendra à manquer*, comme on dit en Bourgogne. Il ne fallait donc rien moins qu'un accident et une sorte de coup d'État pour que la vocation de Rude se dessinât et qu'il lui fût permis de la suivre.

Cet accident si heureux pour l'art fut une brûlure au pied produite par la chute d'un morceau de fer rouge. La blessure fut grave, la convalescence longue, et pendant ses loisirs forcés l'enfant, en quête de distractions, se rendit à une distribution des prix de l'École des Beaux-Arts qu'on appelait alors l'*Académie*. Qu'on ne sait guère quand on prononce ces harangues si souvent banales ou ampoulées, qu'on appelle des discours de distribution de prix, quelle influence peut avoir une idée, une simple phrase sur une âme neuve et enthousiaste! Il est vrai qu'à cette époque les âmes étaient montées à un fier diapason et ces grands mots de gloire et de patrie, d'art et de génie, qui nous semblent sonner si creux dans certaines déclamations du temps parce que nous les entendons d'une oreille vieillie et d'un cœur refroidi, ces mots remuaient profondément le cœur et le cerveau de Rude, qui se dit à lui-même : « Et moi aussi je veux être un artiste! » Que valait cette harangue qui



STATUE DE FRANÇOIS RUDE

par Tournois. (Dijon.)

révéla Rude à lui-même à l'âge de seize ans? Je l'ignore : une faible étincelle peut allumer un grand incendie et l'on connaît assez l'habitude des jeunes gens qui lisent le roman entre les lignes et animent de leur passion l'intrigue languissante. D'ailleurs l'École des Beaux-Arts comptait des hommes éminents et Devosge l'élevait au premier rang des écoles de province. La cause n'était donc pas disproportionnée avec l'effet, et la ville qui comptait parmi ses artistes Gagnereaux, Naigeon, Prud'hon, Ramey, et parmi ses monuments le palais et les tombeaux des ducs de Bourgogne, l'église Notre-Dame, si gracieuse et si originale, avec ses élégantes galeries gothiques et ses fantastiques sculptures, le puits de Moïse, d'un si merveilleux réalisme, et tant de curieuses maisons du XVIe siècle, cette ville parlait elle-même éloquemment d'art et de gloire. Qu'on ne s'étonne donc pas outre mesure de voir le petit boiteux rentrer à la maison tout rêveur, contenant son enthousiasme qui se trahissait dans ses traits, et bien résolu à demander dès le lendemain l'autorisation d'assister aux cours de l'*Académie*.

On devine les objections du père et on reconstitue aisément, par la pensée, cette scène de famille. La conclusion fut un moyen terme et une sorte de cote mal taillée : l'enfant continuerait son travail à l'atelier, mais on lui permettrait de suivre les cours de six à huit heures du soir en hiver, de six à huit heures du matin au printemps et en été. C'est peu pour apprendre à dessiner et à modeler, mais la nuit y suppléera, et s'il faut du papier, de la lumière, l'excellent Devosge, riche de ses 2,400 francs de traitement, augmentés de 400 francs de menus frais, viendra au secours de l'enfant. L'enclume d'ailleurs n'y perdra pas un coup de marteau. Il va sans dire que Rude promit à son père et se promit sans doute à lui-même de ne point sacrifier le métier à l'art et de rester toujours forgeron et poêlier : ces études pouvaient à la rigueur être regardées comme un complément de son apprentissage. Rude aimait à se moquer des biographes naïfs qui, dans leur conviction bien arrêtée que le génie est inné, nous montrent volontiers un Michel-Ange rêvant à dix ans de la Chapelle Sixtine : ne donnons pas dans ce travers. Il se laissa aisément persuader par son compatriote Jacotot que toutes les intelligences sont égales. D'où viennent donc les inégalités? De la méthode, disait Descartes; de la longue patience, disait Buffon; Rude disait : du travail et de la persévérance. Cette opinion est excellente pour soutenir le courage, mais il ne faut pas la prendre à la lettre : ce qui est modestie chez l'homme de génie pourrait bien n'être que naïveté chez les autres.

Il fallut d'abord à Rude plus que du travail et de la persévérance ; il fallut de l'héroïsme. « J'aurais fait de la sculpture au fond d'un puits ! » disait-il plus tard. Sa mère meurt le 11 avril 1803, à quarante-neuf ans, son père le 7 mars 1805, à cinquante ans : le 28 mars 1806 il perd sa sœur et sa filleule Françoise. La maison paternelle est vendue pour quelques milliers de francs. La conscription va bientôt l'enlever à sa famille et à ses études : il est vraiment au fond du puits. Oui, mais il s'est créé des protecteurs d'autant plus dévoués que la fortune lui est plus cruelle. C'est Devosge, son maître, qui ne jure que par lui et met à sa disposition le trésor de sa modeste bibliothèque et son rare talent de professeur et d'initiateur. Devosge, né à Gray, d'une famille de sculpteurs, avait commencé ses études à Lyon, dans l'atelier de Perrache, et les avait continuées à Paris, dans celui du dernier des Coustou, puis il avait abandonné la sculpture pour la peinture. S'il n'a pas laissé comme sculpteur et comme peintre une œuvre qui s'impose à l'admiration, il eût pu dire comme ce Spartiate mourant sans enfants qui se vantait de laisser deux filles immortelles, Leuctres et Mantinée : « Je laisse Pierre Prud'hon et François Rude ! » Le fils du maçon et le fils du poêlier sont bien en effet ses œuvres : il s'est donné à eux tout entier, il a vécu en eux et il vivra éternellement par eux. Son portrait peint par Prud'hon, son buste sculpté par Rude, sont plus que d'admirables œuvres ; ce sont aussi des témoignages d'une reconnaissance profonde et attendrie. Homme de grand sens et de grand cœur, fort éprouvé lui-même puisqu'il avait perdu un œil à la suite d'une opération mal faite, dévoué corps et âme à ses élèves, doué tout à la fois du sens très vif de la nature et d'une connaissance approfondie de l'antiquité, Devosge fut un admirable maître. Peut-être son tempérament artistique se peint-il tout entier dans ce trait qui nous montre en lui un fervent admirateur du Poussin : lorsqu'il était élève de Deshayes, gendre de Boucher, il fut surpris un jour par Boucher lui-même en contemplation devant *l'Enlèvement des Sabines* de Poussin. « Vous trouvez cela beau, lui dit Boucher, eh bien ! tâchez d'en profiter mieux que moi ! » Avec les maîtres du XVIIe siècle, il revenait à la nature si profondément altérée par le siècle de Mme de Pompadour, qui, selon l'épigramme de Chénier contre l'abbé Delille, mettait du rouge à Virgile et des mouches à Milton. Les sujets qu'il indiquait à ses élèves étaient toujours tirés de la nature et inspirés par l'antiquité ; c'étaient des rémouleurs, des semeurs, des coureurs, des

lanceurs de javelots, des joueurs au palet. Il fut le seul maître qui laissa sur le talent de Rude une empreinte indélébile, car ses maîtres de Paris ne firent, de son propre aveu, qu'entraver ses progrès et le détourner de sa voie : il dut oublier tout ce que d'autres que Devosge lui apprirent.

Mais que lui eût servi de suivre assidûment les cours, de passer ses nuits à dessiner, de s'enfermer le dimanche dans sa mansarde, lui qui adorait le plein air, les courses à travers champs, qui tint toujours à être le premier à la salle de danse et d'escrime, à la nage et au patinage? La pauvreté venait de faire de lui un peintre en bâtiment, et il badigeonnait des portes et des fenêtres chez un entrepreneur de menuiserie; la pauvreté allait faire de lui un soldat et peut-être l'envoyer mourir, comme son frère Antoine, dans un hôpital militaire. Que pouvait Devosge contre cette fatalité qui semblait s'acharner sur son élève? C'est alors qu'il fut pour ainsi dire une seconde fois sauvé à l'art par Frémiet; celui-ci lui procura, en 1804, sa première commande artistique, un buste de Monnier, son beau-père; il le logea chez lui, le racheta en 1805 de la conscription et, vu la date, autant dire de la mort (au tirage au sort, le numéro deux lui était échu); bref, il le mit en état de gagner sa vie et d'achever ses études. Et pourtant Rude, quand on parlait de Devosge et de Frémiet, ne voulait pas qu'on prononçât le mot de reconnaissance : le cœur a ses subtilités, et dans une forte et énergique nature comme la sienne, elles sont exquises. Ce n'est point un sentiment de reconnaissance qui unit un fils à son père, un ami à son ami; il faudrait un mot plus profond et plus délicat qui manque peut-être aux langues humaines. Ne disons donc pas que ce fut par reconnaissance que Rude, en 1814, s'exila volontairement pour suivre l'ancien receveur des contributions Frémiet, révoqué et proscrit, et pour partager avec lui « le pain amer de l'étranger », gagné au jour le jour à la sueur de son front. Dans ces premières années de Rude, dans ces rapports du maître à l'élève et de l'élève au maître, du protecteur au protégé et du protégé au protecteur, surtout peut-être quand les rôles sont renversés, il y a quelque chose de la simplicité antique, et rien ne fait plus d'honneur aux mœurs provinciales et dijonnaises du commencement du siècle. Dès que Devosge crut que son élève savait tout ce qui peut s'apprendre en province, il fut décidé, d'un commun accord avec Frémiet, que Rude irait à Paris et qu'il concourrait pour le prix de Rome.

CHAPITRE II

Premier séjour à Paris. — *Thésée ramassant un palet* (1806). — L'École des Beaux-Arts. — Deuxième prix : *Marius méditant sur les ruines de Carthage* (1809). — Premier grand prix : *Aristée pleurant ses abeilles* (1812). — Les événements de 1814 à Dijon. — Départ pour la Belgique.

En 1807, le baron Vivant Denon, amateur très éclairé et même habile graveur, était directeur général des musées impériaux. Il donnait alors le projet d'ensemble et une partie des dessins de la Colonne de la Grande Armée ou Colonne Vendôme. C'est à lui que Rude se présenta, grâce à une chaleureuse lettre de recommandation de son professeur Devosge. Pour se faire bien accueillir, il apportait avec lui mieux que cette lettre, je veux dire une statuette en plâtre qu'il venait de terminer, *Thésée ramassant un palet*. Denon l'admira et même la prit d'abord pour une copie de l'antique, tant le jeune sculpteur, nourri de fortes études, était dès lors pénétré du sentiment de l'antiquité qui lui sortait, pour ainsi dire, par tous les pores. Est-ce la figurine en marbre, signée *F. Rude Dijon 1806*, qui fait partie de la collection léguée au Louvre par M. Thiers et qui justifierait suffisamment l'admiration bienveillante de Denon, compatriote de Rude (il était né à Châlons-sur-Saône) et ami de Devosge ? [1]

C'est la plus ancienne des œuvres de Rude et, par la pose, par la perfection du modelé du dos et du torse, elle fait déjà songer au *Pêcheur napolitain*. Il était donc naturel que Denon s'intéressât vivement au jeune sculpteur, désirât l'employer aux travaux de la Colonne et l'introduisît dans l'atelier de Gaulle, ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Dijon, qui en était chargé. Rude travailla aux bas-reliefs et fut, dit-on, particulièrement occupé à modeler les armes et les costumes militaires qui décorent le piédestal : obusiers, canons, étendards, tambours, trompettes, casques, shakos, uniformes russes et autrichiens. La distance est longue de cette

1. Charles Blanc le décrit ainsi dans le catalogue : « Il est assis et penché en avant; il semble fatigué ou blessé et il laisse retomber son bras gauche de tout son poids, avec une expression de découragement. » Il y en a une reproduction en bronze chez M. Thiébault, avenue de l'Opéra.

humble besogne au groupe du *Départ*, mais il semble qu'il y ait tout d'abord pour Rude une sorte de prédestination à célébrer l'héroïsme national : il s'essaye aux armes avant d'aborder les héros. Surtout, il gagne sa vie et apprend son métier ; c'était alors toute son ambition.

Il entrait peu de temps après dans l'atelier de Cartellier et se préparait au concours pour le prix de Rome. Il n'y avait guère plus de six mois qu'il était à Paris quand il affronta ce concours et remporta un premier succès : il obtint le second prix. Le premier prix fut remporté par Cortot, mais la lutte avait été très honorable et, à défaut de l'École de Rome, le second lauréat fut admis à l'École des Beaux-Arts [1]. La figure qui lui valut un second prix a été heureusement conservée : c'est le *Marius méditant sur les ruines de Carthage*, qui se trouve actuellement à l'École des Beaux-Arts de Dijon, figure essentiellement académique, bien différente du *Thésée*, et qui marque une direction nouvelle, mais non pas un progrès. D'une manière générale, Rude, en dépit d'un travail acharné, n'eut pas à se féliciter de son séjour à Paris, car il apprécia plus tard sévèrement l'enseignement qu'il y reçut et déclara souvent, à tort ou à raison, qu'il y avait perdu son temps. Est-ce par affection exclusive et par respect superstitieux pour son premier maître ? Toujours est-il qu'il fut obligé de se défaire, non sans peine, des habitudes qu'il y contracta, de revenir à l'antiquité véritable à laquelle on substituait une antiquité bâtarde et conventionnelle, et de se retremper dans la nature trop souvent remplacée par les procédés d'école. Ce furent, disait-il, sept années de perdues. Pourtant ses maîtres étaient loin de penser qu'il perdît son temps ; dès 1812 il enleva de haute lutte le premier grand prix, qui lui donnait droit à une bourse de voyage et à une place de pensionnaire à la villa Médicis. Le sujet traité était *Aristée pleurant ses abeilles*. Il est bien regrettable que la rancune de Rude contre les procédés et l'enseignement académique se soit acharnée contre l'innocent bas-relief qu'il brisa de ses propres mains en 1842, après l'avoir longtemps conservé

1. Il y avait un concours préparatoire et un concours définitif. Au premier essai, Rude avait eu à traiter le sujet suivant : *Alexandre buvant la médecine préparée par son médecin Philippe*, et avait été classé troisième (1er avril 1809). Trois mois après eut lieu le concours définitif, où Rude obtint le second prix. (Voy. L. de Fourcaud, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er août 1888, p. 114.) Ajoutons qu'en 1811 Rude recule au troisième rang avec le sujet suivant : *Isaïe annonce au roi Ézéchias sa mort prochaine*, et qu'en 1812 il obtient le prix Caylus en traitant ce thème : *l'Attente mêlée de crainte*.

dans son atelier. Il revenait alors du seul voyage, un voyage bien court, qu'il fit en Italie, et ce fut sans doute un sacrifice et un holocauste à la véritable antiquité, qui venait de lui être dévoilée dans toute son éclatante beauté. Aristée, qui n'en pouvait mais, vola en morceaux : Rude, malgré l'inspiration antique de beaucoup de ses œuvres, et non des moindres, eut toujours la sainte horreur du pastiche et du convenu. Le concours préparatoire : *Chrysès, grand prêtre d'Apollon, vient redemander sa fille au camp des Grecs,* l'avait déjà classé au premier rang, qu'il conserva au concours définitif.

Il était écrit que Rude n'irait pas à l'École de Rome. Des prescriptions ministérielles récentes, motivées par le besoin d'économie et par le déficit de l'École, portaient que les élèves ne seraient envoyés en Italie qu'une année après le grand prix ; son protecteur fut d'avis qu'il fallait encore prolonger son séjour à Paris, gagner un peu d'argent qui lui permît de faire en Italie un séjour plus commode et plus fructueux, et lui confia, en attendant l'ordre de départ, l'exécution des bas-reliefs d'un obélisque qu'on projetait d'élever sur le terre-plein du Pont-Neuf, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le *Henri IV à cheval* de Lemot. C'était encore consacrer son talent à la Grande Armée. Quelques commandes privées, entre autres les bustes de la famille Ternaux et de Feuchot, retenaient aussi le jeune prix de Rome. Le conseil était bon, mais des événements se précipitaient qui devaient bouleverser les plans les mieux conçus : l'Europe était en feu et les alliés allaient envahir la France. Parti pour l'Italie, Rude termina son voyage à Dijon, où il s'était arrêté pour embrasser ses amis au passage. C'est là qu'il se jeta dans la mêlée et donna pleine carrière à son humeur batailleuse et à son brûlant patriotisme ; il n'était pas de tempérament à se réfugier en égoïste dans les sereines régions de l'art et à se désintéresser des affaires de son pays quand le sol tremblait sous les pas des envahisseurs, quand Napoléon récemment débarqué et acclamé s'avançait à grandes journées et faisait voler de clochers en clochers, jusqu'aux tours de Notre-Dame, la renommée de ses succès.

N'oublions pas que Frémiet était un ardent bonapartiste et que la haine des Bourbons était en quelque sorte innée au cœur de Rude. Dans Napoléon il voyait avant tout le glorieux capitaine vainqueur de l'Europe, peut-être aussi le continuateur de la Révolution, un Robespierre à cheval ; il oubliait le tyran. Cocardes tricolores contre cocardes blanches ;

ainsi se résumait à ses yeux la situation ; il était mû non par une pensée politique, mais par la passion patriotique. Le voilà donc en présence de deux héros qu'il doit plus tard faire revivre dans le bronze : Napoléon et le maréchal Ney ! Le maréchal arrivait à Dijon à la tête de dix-huit mille hommes bien résolus à barrer la route à *l'ogre de Corse.* Frémiet groupait autour de lui tous les bonapartistes militants et on avait décidé de marcher au-devant de l'empereur en se jetant dans la montagne. Le temps pressait ; l'avant-garde de Ney entrait en ville ; les royalistes se croyaient sûrs du succès. Rude eut l'idée d'une héroïque folie ; avec cinq bonapartistes résolus, tous ornés d'énormes cocardes tricolores, il se planta devant les palissades du théâtre alors en construction, attendit les soldats de Ney et les accueillit du cri retentissant de : « Vive l'Empereur ! » Le premier peloton passe, étonné, mais impassible ; le second s'avance à son tour et la petite troupe crie de nouveau : « Vive l'Empereur ! » Ce fut comme une traînée de poudre ou une explosion électrique : les soldats crient à leur tour « Vive l'Empereur ! » Ney et son armée appartiennent à Napoléon ; ce revirement n'avait pas demandé le temps qu'il faut pour changer une cocarde : les officiers y pourvurent le lendemain.

Un jeune soldat marseillais était entré par hasard, pendant la guerre de 1870, au musée de Dijon et contemplait ébahi le beau groupe d'*Hébé*. On sait que l'oiseau de Jupiter fait à la déesse de la jeunesse, de ses ailes déployées, une éclatante auréole de marbre transparent. « Un aigle ! encore un aigle ici ! » s'écria le soldat rouge d'indignation, et il tirait déjà son sabre pour lui briser les ailes quand un gardien l'arrêta. Ne jugeons pas du bonapartisme de Rude avec la largeur d'esprit du soldat marseillais : s'il a fait, à Fixin, l'apothéose de Napoléon, il l'a déifié comme le déifiaient à la même époque Lamartine et Victor Hugo. Le second empire ne se méprit pas sur ce bonapartisme et Noisot, l'ami de Rude, un vrai napoléonien, disait naïvement en déplorant les opinions politiques de son ami : « Oh ! si tous les *rouges* lui ressemblaient ! » Louis David, l'ancien collègue de Robespierre et le peintre de Marat, ne disait-il pas aussi : « Bonaparte, voilà mon héros ! » en dessinant son profil « antique » devant ses élèves ?

L'ivresse du succès fut de courte durée. Dès que Waterloo eut ramené les Bourbons, Frémiet dut prendre la route de l'exil avec sa mère, sa femme et ses deux filles. Rude moins en vue, sinon moins compromis,

protégea le départ de la famille de son protecteur ; moustaches coupées pour se déguiser, pistolets dans les poches, l'œil au guet, il l'accompagna ou plutôt l'escorta jusqu'à ce que tout danger fût écarté. Alors, l'esprit plus tranquille, il alluma sa pipe et revint à Dijon, croisant en chemin le peintre David, qui allait demander un asile d'abord à la Suisse et ensuite à la Belgique et qu'il feignit par discrétion de ne pas reconnaître. N'ayant désormais plus à craindre que pour lui, il regretta ses moustaches, et remit à son chapeau, pour rentrer en ville, sa cocarde tricolore. Il songeait peut-être encore à s'engager dans les volontaires de la Côte-d'Or, mais il y avait en Belgique une famille de proscrits qui avait besoin de lui. Entre Rome et Bruxelles il n'hésita pas un seul instant; le devoir d'abord, l'art ensuite. Avec Rude et David, l'art français dans sa fleur et dans sa maturité va pour plusieurs années émigrer en Belgique. Ces deux grands artistes, qui étaient en même temps de grands caractères, ont laissé sur le sol étranger des souvenirs encore vivants et également honorables pour eux et pour la France. Ce sont ces souvenirs, recueillis dans le pays même, ce sont les résultats de douze années bien remplies de la vie artistique de Rude qui vont maintenant nous occuper.

CHAPITRE III

Une visite à Terwueren. — L'art à Bruxelles vers 1820 — Sophie Frémiet. — Mariage de Rude. — Son atelier et ses élèves. — *La Chasse de Méléagre.* — Les huit bas-reliefs de l'*Histoire d'Achille.* — Résultats acquis.

Terwueren, situé à trois lieues environ à l'est de Bruxelles, n'est plus, depuis l'incendie du château, qu'un vaste parc aux mélancoliques allées. J'y arrivais à l'automne de 1882, cherchant en Belgique les traces du séjour de Rude : les hautes herbes des pelouses les faisaient ressembler à des prairies ; aucune barque ne sillonnait le lac vers lequel elles s'inclinent en pente douce ; la solitude n'était animée que par des chants d'oiseaux et le passage furtif au détour d'une allée d'une biche qui la traversait lentement en vous regardant d'un air à la fois assuré et craintif. N'y cherchant pas des impressions de touriste, ni des prétextes à rêver, je brûlais d'impatience de contempler les œuvres dont Rude avait décoré le château et qui représentent une phase si importante de son génie et de l'art français. Tout d'abord, quelle déception ! le château n'est plus qu'un monceau de ruines et, qui pis est, de laides ruines : un Saint-Cloud bourgeois où poussent les ronces. Les pluies ont achevé l'œuvre de l'incendie et tout a dû tomber en poussière. Je me rappelai l'énergique imprécation contre le sort d'un refrain de chanson que Rude aimait à répéter quand il se rendait à pied de Bruxelles à Terwueren, et je me mis découragé à errer parmi les décombres : j'eus d'abord la joie de constater que le bas-relief en pierre du portique, *la Chasse de Méléagre*, était absolument intact, protégé par les colonnes encore debout. Hélas ! de la salle de la rotonde affaissée sur elle-même, il ne semblait rester que des débris calcinés, informes, lamentables. Il faut se rappeler cette première impression pour apprécier comme il convient les excellents moulages de l'*Histoire d'Achille :* c'est merveille qu'à force de patience et de talent on ait pu prendre ces superbes empreintes de marbres brisés, effrités, déliquescents. Les Belges ont encore une fois bien mérité des admirateurs de Rude : l'œuvre est plus qu'à demi sauvée et c'est presque un miracle [1].

1. Cf. l'article que j'ai consacré à ces sculptures, dans *l'Art*, 13e année, t. Ier, p. 157 et 252, et t. II, p. 51 : *l'Œuvre de François Rude en Belgique.*

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (PREMIER FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

Chose curieuse, la flamme a détruit ou endommagé plus de la moitié des œuvres de Rude en Belgique et, par une sorte de fatalité, pas un grand incendie n'éclate à Bruxelles qui n'en réduise quelqu'une en cendres : je suis convaincu, sans l'avoir encore vérifié, que le récent incendie du palais des députés a détruit son buste du roi Guillaume. Telles de ses œuvres furent ainsi anéanties aussitôt qu'achevées, comme les cariatides de la loge royale au Grand-Théâtre et la décoration de la salle des États généraux, que le sculpteur dut recommencer entièrement. Si l'allégorie était encore de mode, on dirait volontiers que Vulcain se venge : Rude n'a-t-il pas déserté son autel en quittant l'enclume ? Il lui consacra pourtant un buste qui fait pendant à celui de Mercure au fronton du vieil Hôtel des Monnaies, mais on nous apprend que, contre toutes ses habitudes de lenteur au travail, il expédia les deux bustes en une seule journée ! Il nous reste toutefois des œuvres assez nombreuses pour nous permettre de caractériser ainsi qu'il suit l'évolution du talent de Rude pendant ces douze années : Dijon avait été l'initiation à la vraie antiquité qui respire dans le *Thésée*, Paris, l'apprentissage des procédés d'école qui triomphaient dans l'*Aristée;* Bruxelles marque une sorte de synthèse laborieuse et extrêmement intéressante entre l'antiquité et la nature, entre l'influence immédiate de David et la copie littérale du modèle vivant. Parfois, semble-t-il, le peintre est sculpteur et le sculpteur est peintre : le tableau est un bas-relief et le bas-relief est un tableau. Il était à craindre que Rude ne s'inclinât plus que de raison devant l'autorité de David qu'il admirait beaucoup, mais il n'en fut rien et, somme toute, il ne s'inclina que devant la nature : son goût même pour l'antiquité l'y ramène et il apprend de plus en plus à interpréter la nature comme l'interprétaient les anciens. Il la voit pour ainsi dire à travers les antiques, mais il ne la perd pas de vue un seul moment.

Cherchons d'abord dans quel milieu il se trouvait tout à coup transplanté : ce milieu nous apparaît sous un double aspect, le groupe d'exilés dont il faisait partie et la société nouvelle qui devait naturellement le plier à ses exigences. Les deux plus célèbres sculpteurs de Belgique étaient alors Godecharles et Van Geel, auteurs, le premier de médiocres frontons, le second du lion de Waterloo ; Godecharles se croyait un pur classique, gardien sévère des traditions ; Van Geel [1], plus

1. Louis van Geel, de Malines, avait été un des concurrents de Rude à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1811, il avait obtenu le deuxième prix sur le sujet : *Isaïe*

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (DEUXIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

jeune, passait pour un novateur, car on est toujours le romantique de quelqu'un. La nature était le moindre des soucis de Godecharles : à son atelier il n'y avait qu'un seul modèle qui posait, dit-on, alternativement en homme ou en femme, pour les Hercules ou pour les Vénus ! Inconnu, étranger, presque proscrit, Rude ne devait guère compter sur les commandes officielles et d'ailleurs le roi Guillaume Ier avait une étrange façon d'encourager les arts : c'était de faire trois cents millions d'économies personnelles. Les deux sculpteurs belges avaient fait chacun un buste du roi et, malgré de nombreuses séances, n'avaient réussi qu'à manquer totalement la ressemblance sans atteindre le style. Rude ne pouvait aspirer à voir poser pour lui ce royal visage « taillé en casse-noisettes » ; il se contenta donc de l'observer le dimanche au prêche et réussit à faire mieux que ses rivaux ; il envoya le buste à la reine, qui passait pour aimer beaucoup son mari, et n'attendit que peu de temps sa récompense — une lettre de félicitations. C'était peu pour le sculpteur et le praticien, car il était à la fois l'un et l'autre, et quelques écus sonnants eussent sans doute mieux fait son affaire. Vers la fin de sa vie il montrait un jour à un ami intime une pièce de six francs qui avait été souvent, disait-il, toute sa fortune et, comme la garde à Waterloo, l'espoir suprême et la suprême pensée. Il n'avait pourtant jamais fait donner la garde : au moment critique son bon génie lui envoyait une commande inespérée, une aubaine inattendue, « et la bonne pièce rentrait dans sa cachette ! »

Le vrai milieu de Rude, celui où il s'enferme et se complaît, c'est d'abord sa famille adoptive, c'est ensuite la colonie d'exilés et les élèves qui fréquentent son atelier. Nous avons déjà parlé de Frémiet : il obtint à cette époque un modeste emploi à Mons et continua d'écrire dans *le Vrai Libéral* des articles remarqués, où il passait avec aisance d'une discussion politique à une polémique religieuse, d'un article économique à une causerie artistique, mais où, de parti pris, il s'abstenait scrupuleusement de citer le nom de Rude. Pas de réclame, ce fut toujours la maxime du sculpteur ; un critique vit un jour sur sa table deux volumes où de nombreuses pages étaient consacrées à ses œuvres : celles-là n'étaient pas coupées. Sophie Frémiet, la fille aînée, celle que Rude

annonce au roi Ézéchias sa mort prochaine. David d'Angers avait enlevé le premier prix et Rude n'était classé que le troisième. L'année suivante, quand Rude obtint son premier prix avec *Aristée pleurant ses abeilles*, van Geel venait immédiatement après lui, Pradier le quatrième et Roman le sixième.

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (TROISIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

épousa quelques années plus tard, n'était encore qu'une enfant lorsqu'il s'exila volontairement avec son bienfaiteur : il n'y a donc, dans cet abandon volontaire de son prix de Rome, et sa résolution courageuse de rejoindre les proscrits, rien qui puisse faire songer à une aventure romanesque. Mais cette enfant, élève jadis de Devosge, élève maintenant de David, manifestait d'étonnantes dispositions artistiques. Pour gagner sa vie et venir en aide à sa famille, elle ouvrit bientôt une école de dessin. La plus jeune des filles de Frémiet épousa le peintre Vanderhaert, élève et ami de Rude : de ce mariage naquit, entre autres enfants, cette Martine, dont Rude fut en quelque sorte le père adoptif et l'éducateur et qui devint plus tard la femme du sculpteur Cabet. Citons encore parmi les exilés que Rude fréquentait particulièrement le conventionnel Bonnet, le célèbre pédagogue Jacotot, son compatriote, qui l'initia à sa méthode d'éducation, que Rude avait d'ailleurs devancée dans son enseignement. Les bustes de *Bonnet* et de *Jacotot* datent de cette époque. Une des plus précieuses relations de Rude fut l'architecte Vanderstraeten : médiocre comme architecte, mais sachant reconnaître le talent d'autrui et choisir habilement ses collaborateurs, il s'aperçut promptement de l'excellent parti qu'il pouvait tirer de Rude et lui confia les travaux décoratifs de Terwueren que les Belges faisaient alors bâtir pour le prince d'Orange. Le sculpteur s'adjoignit aussitôt son beau-frère pour les peintures des plafonds et Sophie Frémiet pour celles des attiques, des panneaux et des dessus de porte, triple et intéressante collaboration qui nous fait d'autant plus regretter l'incendie qui en a détruit jusqu'aux vestiges en ce qui concerne les peintures. Vanderstraeten ne ménageait pas les commandes et tenait habilement le sculpteur en haleine, mais la plupart de ces commandes restaient à l'état de projets et Rude en était pour ses dessins et ses esquisses sans qu'il songeât à se plaindre. M. Maximin Legrand cite plusieurs de ces esquisses : « deux figures à exécuter en pierre, *le Commerce* et *la Navigation,* pour le vestibule du palais d'Orange, à Bruxelles ; des modèles de têtes avec palmettes pour frises de dessus de portes à exécuter en marbre, les esquisses du fronton du théâtre ; ces derniers commandés par M. Damême, français ; quatre grands bas-reliefs à exécuter en pierre au nouveau palais du prince d'Orange. » Que sont devenus tous ces dessins ? Quand une intrigue d'antichambre enleva au sculpteur les trois quarts de l'Arc de triomphe pour lequel il avait déjà tant travaillé, on fut frappé de sa stoïque résignation : l'habitude était

LA CHASSE DE MÉLÉAGRE. (QUATRIÈME FRAGMENT.)

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

prise de ces déceptions! Tant d'esquisses dorment sans doute dans des cartons inconnus et feraient la gloire de nos musées : j'ai vu chez le docteur Moyne, de Dijon, des motifs d'ornements, des dessins de personnages, qui étaient destinés au plafond de la bibliothèque du duc d'Aremberg et qui font vivement regretter tant d'autres œuvres perdues ou enfouies, car Rude était aussi habile du crayon et de la plume que du ciseau. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à étudier au Louvre les cinq grands dessins qu'il avait ébauchés pour les quatre groupes des pieds-droits et pour le couronnement de l'Arc de triomphe. Ces richesses sont trop oubliées : elles passionneraient les archéologues si Rude avait eu le bonheur de vivre il y a dix siècles ou bien au temps des archers de Darius !

« Qu'importent les déceptions, disait-il, l'important pour un artiste est de *faire*. » Il avait une autre raison d'être indulgent à la fortune et de sourire à ses rigueurs ; il venait d'épouser en 1821 Sophie Frémiet et ce mariage, qui comblait toutes ses espérances, illuminait d'un rayon de bonheur son existence si laborieuse et si pauvre: les privations, l'incertitude de l'avenir ne comptaient pas pour ces grands cœurs si dignes l'un de l'autre. Ceux qui ont connu Mme Rude dans sa vieillesse nous l'ont dépeinte comme une femme charmante pleine de bonté, d'entrain, de gaieté, pétillante d'esprit et de bonne humeur bourguignonne, type achevé de ces femmes françaises de tant de grâce et de tant de cœur, qu'elles transfigurent comme avec une baguette magique les jours sombres en jours de soleil et de fête et donnent à l'exil lui-même tout le charme de la patrie absente. Modeste, douée d'un grand talent de peintre, elle vécut dans la pénombre de son mari sans jamais chercher à rivaliser avec lui, toute dévouée à son bonheur et à sa gloire, lui créant l'intérieur calme et poétique qui convenait à son génie et que réclamait son cœur : nul doute qu'elle ait eu la plus heureuse influence sur cette riche et débordante nature qu'elle sut assouplir et affiner. Avec cela héroïque et disant simplement à son mari qui travaillait au *Pêcheur napolitain* et n'avait pas un sou pour payer les praticiens : « Nous vendrons nos chemises ! » Ajoutons que cette gracieuse femme n'était pas seulement excellent peintre, mais bonne musicienne, très instruite, d'une conversation spirituelle et d'une verve intarissable : ce n'est que justice de l'associer entièrement à la gloire et à tous les succès de son mari. Une grande ombre assombrit pourtant cette union sans nuages et ce bonheur

ACHILLE TREMPÉ DANS LE STYX.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

constant : un fils leur naquit en 1822 qui faillit coûter la vie à sa mère et mourut à l'âge de huit ans, laissant un deuil inconsolable et une plaie toujours saignante.

Élève de David, Sophie Frémiet fit à cette époque une copie si parfaite du tableau de son maître : *Télémaque et Eucharis*, que David n'hésita pas à la signer de son nom et que l'ambassadeur allemand, qui avait acheté l'original, ne put le distinguer de la copie que grâce à son cachet apposé sur la toile. Mme Rude ne se bornait point à des copies : on peut voir au musée de Dijon deux tableaux, *Un Épisode pendant la Fronde* et une scène de *la Révolte des Pays-Bas*, qui montrent jusqu'où elle pouvait s'élever dans le genre historique et l'entente de la composition. Son propre portrait et celui de son mari sont de purs chefs-d'œuvre. S'il est vrai qu'enseigner c'est apprendre deux fois, Rude et sa femme devaient à cette époque faire des progrès d'autant plus sûrs et rapides, que non seulement ils produisaient beaucoup mais dirigeaient avec autant de succès que d'activité, celle-ci une école de dessin, celui-là un atelier de sculpture. Les élèves étaient nombreux et, grâce à l'un d'entre eux, Feignaux, qui a communiqué dans une lettre intéressante de nombreux détails à M. Legrand, nous pouvons nous faire une idée fort exacte de l'enseignement de Rude et de ses habitudes de travail.

Il ouvrit d'abord son atelier dans les ruines du vieux couvent des *Lorraines* dont la vieille chapelle délabrée, coupée à mi-hauteur par un plancher, donnait à la fois un local au premier pour les élèves et un vaste espace au rez-de-chaussée pour les travaux du maître. Il le transféra plus tard dans la chapelle abandonnée des *Douze-Apôtres*. Sans insister encore sur les principes d'art et sur l'esthétique de Rude, indiquons brièvement les innovations qui lui attirèrent à la fois de nombreux élèves et de sévères critiques. La première consistait à substituer, à la copie des détails et des fragments, les ensembles et les masses : il faisait tendre une vaste toile noire sur laquelle l'élève marquait les *grands points*, qu'il joignait ensuite par un trait continu de manière à obtenir la silhouette d'ensemble et à ne passer que plus tard aux détails. La seconde était l'introduction des modèles hommes et femmes dans l'atelier : il exigeait qu'on ne travaillât qu'avec le modèle vivant sous les yeux. Cette réforme fit du bruit : on se scandalisa d'abord de cette introduction des femmes comme modèles ; on invoqua l'intérêt des bonnes mœurs, la morale contre l'art ; mais, grâce à l'influence que Rude possédait sur ses élèves et qui arrêtait soudain toute

LES PREMIERS EXPLOITS D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

parole légère et toute réflexion inconvenante, on s'habitua peu à peu à une réforme qui nous paraît bien naturelle et qui en réalité, pour l'époque et le milieu, était audacieuse. Il y eut toujours du moraliste en Rude et même du prédicateur de morale : ses exhortations et surtout son exemple avaient assez d'influence pour déshabituer ses élèves, presque tous des Flamands et c'est tout dire, de l'estaminet et de la brasserie. Non qu'il fût l'ennemi d'une franche gaieté et qu'il n'aimât à rire comme les autres, de son bon rire large et sonore, des farces d'atelier, mais le temps qui se perdait à vider des chopes, il en avait besoin pour cultiver l'esprit de ses élèves. C'est sa troisième réforme : un artiste doit être instruit, pensait-il, non seulement dans son art, mais dans tous les arts et dans toutes les sciences, autant du moins qu'il est possible. Il organisa donc une sorte d'enseignement mutuel, cours de géométrie, d'anatomie, d'histoire, d'antiquités grecques et latines, une véritable encyclopédie artistique. On ne passait jamais un jour sans faire une lecture, ni une semaine sans tirer de ces lectures si nombreuses et si variées quelque sujet de composition où tous s'essayaient. On ne négligea pas la musique, car Rude était persuadé que tous les arts comme toutes les sciences confinent et se tiennent ; grâce au concours de Mme Rude et de sa sœur Mme Vanderhaert, on put bientôt organiser de petits concerts. « Soyez artistes le plus complètement qu'il est possible », ce fut la constante maxime de Rude. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si un des premiers il a deviné et goûté Berlioz. Quelle activité physique et quelle activité d'esprit ! Heures fortunées et fécondes où le génie prenait conscience de sa force, où la jeunesse, les longs espoirs et les vastes pensées transformaient magiquement la misère et les déceptions en bonheur et en rêves de gloire ! Voyez le sculpteur partir à trois heures du matin pour Terwueren, vêtu comme un ouvrier, accompagné d'un de ses élèves qui a peine à le suivre, car il marche à grands pas, ruisselant de pluie ou couvert de neige et chantant, pour abréger la route, un vieux refrain plus énergique par le sens que riche par la rime ; puis aux lèvres sa vieille amie, une pipe bien culottée, et l'estomac lesté de deux petits pains trempés dans un demi-verre d'eau-de-vie, déjeuner traditionnel du vigneron, du vieux *barozai* de son pays ! Plusieurs heures passées au milieu des ouvriers, trois lieues pour aller et trois lieues pour revenir n'entameront pas son énergie : il sera de retour pour donner à ses élèves la leçon habituelle et pour continuer à l'atelier l'œuvre ébauchée.

ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

Le caractère des travaux de Rude à cette époque de transition et de transformation est extrêmement intéressant à fixer. Sans énumérer tous ces travaux très variés, depuis la simple décoration jusqu'aux bustes, aux bas-reliefs et aux statues, depuis la cheminée de la chambre à coucher de la reine jusqu'à la *Chaire de vérité* de l'église Saint-Étienne de Lille, énumération que le lecteur trouvera aussi complète que possible au catalogue qui termine ce volume [1], insistons de préférence sur *la Chasse de Méléagre* et l'*Histoire d'Achille*, œuvres que nous estimons les plus propres à donner une idée exacte des tendances de Rude à l'époque qui nous occupe.

Et d'abord qu'on ne craigne pas d'y trouver un simple pastiche de l'antiquité ; ses personnages sont bien vivants ; la mythologie et l'érudition n'ont remplacé ni l'inspiration ni la copie sur le vif de la nature. Un archéologue de Harlem visitant un jour l'atelier du sculpteur s'extasiait sur l'exactitude scrupuleuse et la profonde érudition de Rude ; cette exactitude est réelle et cette érudition est des mieux informées, mais bien qu'on nous dise que Rude en entendant cet éloge enthousiaste ait rougi de modestie et n'ait su où se cacher, il est probable que son instinct d'artiste eût désiré d'autres éloges, de ceux qui ne sont point de la compétence d'un archéologue. L'œuvre n'est pas seulement exacte, elle est vivante ; le sculpteur mettait à contribution pour la pose ses amis, ses élèves, sa femme, sa belle-sœur, les étrangers quand il pouvait, l'univers entier. On n'entrait point dans son atelier sans y laisser quelque chose de sa personne, sa main ou sa tête, un trait ou une attitude. Soyez sûr que les filles de Diomède ont pris sous ses yeux ces charmantes postures et arrangé les plis de ces élégantes draperies, que les chasseurs qui harcèlent le sanglier de Calydon chassaient réellement en chair et en os dans la forêt de Soignes, quoique avec d'autres armes et des costumes plus modernes. De là cette vérité artistique et vivante cent fois plus précieuse que la vérité archéologique vantée par l'archéologue de Harlem. Rude d'ailleurs avait refait son éducation classique et vivait dans la familiarité et le commerce journalier des auteurs grecs et latins.

Voyons comment il interprète Ovide dans *la Chasse de Méléagre*, Homère dans l'*Histoire d'Achille*, sans dédaigner *l'Achilléide* de Stace et ses descriptions maniérées, mais ingénieuses et pittoresques. Traduire une description poétique en représentation sculpturale, ce n'est pas

1. Voy. p. 122 : *Catalogue chronologique*.

ACHILLE SE VOIT ENLEVER BRISÉIS.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

copier, c'est transposer, et Rude donnait la règle de cette transposition savante et délicate en répétant à ses élèves : « Ne dites pas : il y a là un tableau tout fait ; s'il est tout fait, ne le faites pas ! » Il voulait dire sans aucun doute que chaque art a sa langue qui lui est propre et qu'il y a des scènes très poétiques qui ne sont pourtant, qu'on nous passe le mot, ni picturales ni sculpturales.

« Ceux-ci tendent les toiles, dit Ovide, ceux-là découplent les chiens, d'autres suivent la trace du monstre et volent au-devant du danger. Chassé de son repaire, le sanglier furieux fond au milieu de ses ennemis avec la vitesse de l'éclair qui déchire la nue. Il renverse les arbres dans sa course emportée et la forêt s'ébranle avec fracas ; les chasseurs poussent des cris, lui présentent d'un bras vigoureux les javelots armés d'un large fer et les brandissent devant lui. Le monstre s'élance, disperse les limiers, se fait jour à travers les plus hardis et, frappant obliquement de ses défenses, il met en déroute ces meutes aboyantes. » Voilà le moment précis que Rude a choisi dans la longue description d'Ovide : pas un trait n'est omis de ceux que la sculpture pouvait rendre. Quoi, tant de héros contre un seul sanglier : qu'on n'oublie pas que celui-ci était envoyé par la colère de Diane chasseresse qui sans doute centuplait ses forces et détournait les coups des chasseurs. Ce fut une femme qui tua le monstre ou du moins qui reçut les honneurs de la chasse, car son trait lancé avec adresse manquait de vigueur : « Atalante pose sur la corde une petite flèche rapide ; l'arc fléchit sous sa main, le trait part, rase le flanc du monstre, l'atteint au-dessous de l'oreille et fait couler sur ses soies quelques gouttes de sang » : c'est donc à elle que Méléagre offrira la peau et la hure du sanglier qu'il vient d'achever, funeste trophée qui va susciter tant de jalousies et de rancunes. Le sculpteur n'a pas manqué de mettre Atalante au premier plan, à côté du vainqueur ; il a saisi le moment où elle vient de lancer sa flèche et la suit des yeux ; guidé par Ovide, il a fait de la chasseresse une de ses plus gracieuses créations : « Une agrafe polie retenait avec ses dents aiguës les plis flottants de sa robe et sa chevelure était attachée par un nœud sans ornement. De son épaule gauche pendait l'ivoire d'un carquois retentissant et sa main gauche tenait un arc. Telle était sa parure : pour sa beauté vous diriez une vierge sous les traits d'un jeune homme, un jeune homme sous les traits d'une vierge ». Ce dernier trait dut déplaire au goût plus sévère de Rude, mais comme il sait s'inspirer des autres et les interpréter ingé-

LE CADAVRE DE PATROCLE EST RAPPORTÉ DANS LA TENTE D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

nieusement ! Pour les combattants à cheval, Rude retrouve les attitudes gracieuses et naturelles des bas-reliefs du Parthénon, qu'il ne connaissait pas encore : attitude n'est pas le mot, c'est mouvement, élan, qu'il faut dire, car, dès l'analyse de cette première grande composition, nous trouvons au suprême degré sa qualité dominante, le mouvement. Le mouvement éclate, à la fois, dans ces attitudes élancées, j'allais dire envolées, dans ces draperies flottantes, dans ces chevaux qui frémissent et se cabrent. Le nu qui règne partout mériterait une étude à part : la science et la langue des muscles n'a déjà plus de secrets pour le sculpteur. Qu'on remarque encore l'extrême variété des physionomies : pas une qui n'ait son cachet personnel et bien vivant. Rude connaissait les traditions qui nous montrent Claux Sluter faisant la navette entre Baigneux-les-Juifs et Dijon : il allait prendre sur le vif dans cette colonie juive le type israélite si admirablement interprété dans le *Puits de Moïse*. Chacun de ses chasseurs a vécu et revit dans la pierre : nous sommes loin de cette nature de convention et pour ainsi dire anonyme qui choque le spectateur dans un si grand nombre de bas-reliefs et de frontons. La vie et le mouvement sont si bien le sujet même, que ceux mêmes qui sont immobiles plantent des pieux, tendent les rets, sonnent de la trompe, retiennent les chevaux effrayés, semblent emportés dans ce tourbillon d'hommes et de chevaux et contribuent pour leur compte à donner l'impression d'une chasse lancée à fond de train en pleine forêt et brisant tout sur son passage.

Mêmes qualités, à un degré plus éminent peut-être à cause de l'intérêt supérieur du sujet, dans l'*Histoire d'Achille*. Voici d'abord Achille enfant trempé dans les eaux du Styx par sa mère Thétis. La déesse le tient par le talon et n'avait qu'à le pendre alternativement par les deux pieds pour qu'il fût invulnérable ; mais on ne saurait penser à tout et le destin avait marqué cette place à la flèche de Pâris. Le groupe des trois Parques est vraiment admirable pour l'heureux choix des attitudes et l'art consommé des draperies. Dès le second bas-relief nous assistons aux combats d'Achille, mais ce n'est point Hector que l'élève de Chiron a en face de lui : ce n'est qu'une lionne ; nourri de la moelle des lions, des cerfs et des ours, il la tuera avec autant de facilité qu'Hercule au berceau étouffait les serpents. Cet éphèbe qui combat nu contre une lionne me semble avoir une ressemblance frappante avec le jeune guerrier de l'Arc de triomphe : le corps est svelte, souple et robuste, ici dans toute

COMBAT D'ACHILLE CONTRE HECTOR.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

l'ardeur du combat, là au repos, mais tout vibrant et prêt à s'élancer dans la mêlée. Au centaure Chiron le sculpteur a donné, en même temps que des bras vigoureusement musclés, une tête fine et intelligente : il n'a pas oublié que le centaure enseigne à son élève, avec l'art des combats, l'art de la lyre et les secrets de la médecine, sous leurs noms antiques, la gymnastique et la musique.

Voici maintenant notre héros habillé en femme et caché parmi les filles de Lycomède : Achille a pris le nom de Pyrrha et parfois étonne et scandalise ses compagnes par ses façons brusques et garçonnières. Rude nous le représente au moment où il vient de découvrir, dans le coffre envoyé par l'artificieux Ulysse, un casque, un bouclier, une épée, cachés parmi les parures de femme. Il a déjà posé le casque sur sa tête d'un geste délibéré, délicieusement gauche à cause de la robe de femme dont il est encore vêtu. Il semble qu'on entende le discours d'Ulysse : il est entraînant ; il évoque Troie et les combats glorieux ; comme le dit Stace, tout Troie passe dans le cœur du jeune héros prêt à s'élancer. Pourquoi Déidamie a-t-elle à cette vue laissé tomber sa lyre et verse-t-elle à l'écart des larmes amères, tandis que deux de ses sœurs continuent à fouiller dans le coffre et que deux autres paraissent muettes et immobiles d'étonnement à l'aspect subitement viril et martial de leur compagne Pyrrha. Déidamie connaît des secrets que ses sœurs ignorent : adieu les mystérieux rendez-vous d'amour, Pyrrhus est né et son père va partir. Cette idylle héroïque a merveilleusement inspiré le talent de Rude, qui a su sacrifier aux grâces sans tomber dans le maniérisme. Il pouvait être tenté en effet de s'inspirer de certaines descriptions un peu précieuses et raffinées de Stace, celle qui nous montre Achille apprenant à Déidamie à chanter sur la lyre ses propres exploits, ou bien encore Déidamie enseignant à son amant à ramener pudiquement les plis de sa robe sur ses bras et sa poitrine, à « polir du pouce la rudesse des fils de la laine », à « refaire son fuseau et à réparer la tâche gâtée par une main maladroite ». Lire, ce doit être choisir, et Rude a le goût trop sûr pour se laisser séduire par ces afféteries, qui ne sont pas sans grâce, mais qui répugnent à la sévérité du marbre.

Homère est un guide plus sûr : c'est de lui seul que le sculpteur va s'inspirer dans les six autres bas-reliefs. A son tour, le héros fond en larmes, comme Déidamie, qu'il a oubliée : les envoyés d'Agamemnon emmènent Briséis et ces larmes d'amour et de fureur n'éteindront pas la

ACHILLE TRAINANT LE CADAVRE D'HECTOR.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

terrible colère qui gronde en son cœur. Briséis, d'un mouvement gracieux, presque coquet, écarte un peu son voile, retourne la tête et enveloppe le héros d'un dernier et long regard d'amour, tandis que Patrocle s'efforce en vain d'apaiser son ami. Les vers d'Homère reviennent naturellement à la mémoire et il semble qu'on entende Achille dire aux émissaires du roi des rois : « Vous n'êtes point coupables envers moi, mais bien Agamemnon qui vous envoie pour la vierge Briséis. Debout, divin Patroklos, amène-la et qu'ils l'entraînent[1] ». Patrocle obéit, « il conduisit hors de la tente Briséis aux belles joues et la livra pour être entraînée. Et les hérauts retournèrent aux nefs des Akhaiens, et la jeune femme allait, les suivant à contre-cœur. Et Akhilleus, en pleurant, s'assit loin des siens, sur le rivage blanc d'écume, et regardant la haute mer toute noire. » Une douleur plus grande et un deuil irréparable attend le héros, Patrocle, que les armes divines prêtées par son ami n'ont pu sauver des coups d'Hector, vient de périr. Les Grecs, rangés en funèbre cortège, piques baissés, rapportent son corps, « et Akhilleus versait de chaudes larmes voyant son ami couché dans le cercueil, lui qu'il avait envoyé au combat avec ses chevaux et son char et qu'il ne devait plus revoir vivant. » Du moins il sera bientôt vengé.

Couvert de nouvelles armes forgées par Vulcain, à la prière de Thétis, il s'élance, jonche la terre d'un monceau de cadavres et pousse droit à Hector. L'attitude est la même que dans le bas-relief où nous l'avons vu lutter contre une lionne, mais l'éphèbe est devenu un dieu vengeur : ils sont dix tout au plus, mais il semble que toute une armée tienne dans ce bas-relief d'un mouvement superbe. Le suivant n'est pas moins admirable : Achille, vainqueur, assouvit sa fureur contre le cadavre d'Hector dépouillé de ses armes, l'attache à son char et va le traîner trois fois autour des murailles si longtemps défendues par sa valeur intrépide. Le regard de fureur inexpiable qu'il jette au cadavre traduit merveilleusement les paroles de sauvage énergie qu'Homère met dans sa bouche : « Certes Hektôr est plus facile à manier que le jour où il incendiait les nefs ! » C'est que le souvenir de Patrocle excite son ironie farouche et sa haine furieuse : « Il gît auprès des nefs, mort, non pleuré, non enseveli, Patroklos, que je n'oublierai jamais tant que je vivrai et que mes genoux remueront... Il parla ainsi et il outragea indignement le divin Hektôr. Il lui perça les tendons des deux pieds entre le talon et la cheville et il y

1. Nous citons la traduction de M. Leconte de Lisle.

PRIAM AUX PIEDS D'ACHILLE.

Bas-relief de Rude au château de Terwueren.

passa des courroies. Et il l'attacha derrière le char, laissant traîner la tête. Puis, déposant les armes illustres dans le char, il y monta lui-même et il fouetta les chevaux qui s'élancèrent avec ardeur. » Les chevaux sont dignes de celui qui les dirige : ils sont encore au repos, mais comme ils frémissent d'impatience sur leurs jarrets pliés, comme leurs crinières se hérissent et comme leurs naseaux semblent fumer du courroux de leur maître! Rude possède au plus point le secret de simplifier sans appauvrir et de mettre en pleine lumière les traits essentiels et expressifs. Ici, comme en tant d'autres œuvres, c'est le mouvement commençant qui l'intéresse : Achille a déjà un pied sur le char qui s'élance et que l'imagination du spectateur, ainsi mise en branle, accompagne autour des remparts dans le tourbillon de poussière qu'il va soulever au milieu des cris lugubres des vaincus et des acclamations triomphales des vainqueurs.

Certes le bas-relief qui représente Priam aux pieds d'Achille offre aussi de grandes beautés, mais comment égaler ici la pathétique grandeur et la divine beauté du texte d'Homère? Rude accepte la lutte et soutient la comparaison : c'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire. C'est la nuit, comme en témoigne la lampe qui éclaire la scène; Achille vient de prendre un triste repas en songeant à Patrocle; la table est encore devant lui et ses compagnons silencieux se tiennent un peu à l'écart, respectant sa douleur inconsolable. « Et le grand Priamos entra et s'approchant, il entoura de ses bras les genoux d'Akhilleus et il baisa les mains terribles et meurtrières qui lui avaient tué tant de fils. « Souviens-toi de ton père, ô Akhilleus égal aux dieux! Il est de mon âge et sur le seuil fatal de la vieillesse. » Le divin Akhilleus, s'étant rassasié de larmes, sentit sa douleur s'apaiser dans sa poitrine et il se leva de son siège; et plein de pitié pour cette tête et cette barbe blanches, il releva le vieillard de sa main. » Ainsi se termine par une sorte d'apothéose morale le cycle parcouru par le sculpteur à la suite d'Homère; son héros mérite enfin, par sa magnanimité, le nom d'égal aux dieux que le poète lui donne tant de fois. Debout, presque entièrement nu, semblable non plus au dieu Mars, mais à un Apollon dont toutes les fibres tressailleraient des douleurs humaines, il s'attendrit au souvenir de son vieux père et promet au vieillard de lui rendre le corps d'Hector, qu'il outrageait tout à l'heure si cruellement; ses compagnons contemplent en silence ce grandiose et touchant spectacle : « Respecte les dieux, Akhilleus, et te souvenant de ton père, aie pitié de moi, qui suis plus malheureux que lui,

car j'ai pu, ce qu'aucun homme n'a encore fait sur la terre, approcher de ma bouche les mains de celui qui a tué mes enfants! »

A cette incomplète description des œuvres de Rude en Belgique, suffisante pourtant, je l'espère, pour en donner une idée exacte et caractériser une importante période des travaux de Rude et une phase de son évolution artistique, je n'ajouterai qu'un mot : traduire en marbre l'épopée homérique, n'était-ce pas une excellente préparation à cette épopée en pierre qu'on appelle *le Départ des Volontaires de 1792?* Les héros de la Révolution ont la grandeur épique des héros d'Homère, et Rude avait senti, lutté avec eux, vécu de leur vie; toute sa jeunesse l'avait imprégné de leur pensée et de leur héroïsme. Quand il revint en France, en 1827, il avait réalisé cette triple tâche : désapprendre les errements d'école et les procédés surannés; acquérir une incomparable habileté de main et une merveilleuse facilité d'exécution par un labeur acharné; pénétrer plus profondément qu'aucun sculpteur de son temps et dans la science de l'antiquité et dans les secrets de la nature. Il était mûr pour les grandes œuvres définitives; il avait la tête épique et se sentait de force à tailler dans la pierre le chef-d'œuvre de la sculpture moderne.

CHAPITRE IV

Portrait de Rude. — Retour définitif à Paris. — *La Vierge immaculée* (1828). — *Mercure rattachant ses talonnières* (1828). — Second *Mercure* pour M. Thiers (1837). — Bustes de Lapeyrouse (1828), de Devosge (1828), de Louis David (1831), etc. — Le *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue* (1833).

Il est temps sans doute de mettre sous les yeux du lecteur un portrait en pied de Rude, tel que les contemporains de sa maturité et de sa verte vieillesse l'ont connu, et tel que leur souvenir en a fixé l'image pour la postérité. Feignaux, son élève préféré de l'atelier des *Lorraines*, nous dit qu'il était brun, de taille moyenne, mais vigoureux, d'une constitution athlétique et d'une adresse incroyable à tous les exercices du corps. Nul ne pouvait rivaliser avec lui dans tous les jeux qui demandent à la fois de la force et de l'adresse; la danse, la natation, le patinage, les armes. Un critique qui l'a connu beaucoup plus tard, Th. Sylvestre, raconte que Rude faisait un jour assaut avec une des plus fines lames de Paris et boutonnait à chaque reprise son adversaire qui s'obstinait à dire : « Pas touché! » « Eh bien! dit Rude, déboutonnons les fleurets, on verra les coups », et l'on se battit jusqu'au sang. Feignaux ajoute qu'il était d'humeur gaie, avenante, toujours égale, et riait volontiers avec ses élèves; Th. Sylvestre va jusqu'à dire que la folie et la sagesse se disputaient par moments son humeur, tout en ajoutant que la sagesse l'emporta toujours. « Je ne me mettais pas souvent en train, disait Rude lui-même, mais quand j'y étais, j'allais plus loin que les autres ». Il était de la race de plusieurs grands artistes du moyen-âge, de ceux dont le peuple dit : « mauvaise tête, mais bon cœur ». Peut-être croyait-il avec l'austère Descartes que « la gaieté possède une secrète vertu pour nous rendre la fortune favorable ». Adoré de ses élèves, il avait une manière à lui d'insinuer sans commander et de tout obtenir sans rien exiger. Il leur disait : Soyez libres, ne jurez pas sur la parole du maître, mais il les dirigeait à leur insu et sa route était nettement tracée; ainsi Socrate faisait habilement accroire à ses disciples qu'ils trouvaient eux-mêmes les vérités qu'il leur suggérait. Socrate avait été sculpteur, et l'on montrait encore, du temps de Pausanias, un groupe des *Trois Grâces* qui

était son œuvre et que l'on conservait dans l'Acropole : ce n'est pas cependant pour ce simple motif que je viens de citer son nom; Rude, avec son innocente manie de raisonner et de moraliser, était bien réellement un Socrate bourguignon. Seulement il n'aimait pas la contradiction; elle lui portait à la tête, comme font à d'autres les vins capiteux de son pays, et quand il avait lancé son juron favori : « Nom d'un cornon! » ou « Fontaine de beurre! » — Socrate, au rapport de Platon, disait : « Par le Chien! » — il était prudent de clore la discussion. Feux de paille d'ailleurs que ces soudains emportements, car il n'y avait pas au fond de caractère plus doux et d'homme plus sincèrement tolérant.

Il avait toujours mis son bonheur dans la vie de famille et la société de ses élèves : « Quel heureux intérieur, s'écrie Feignaux, que d'affection, quel calme, quelle union! J'ai été souvent admis à ces réunions du soir et je ne les oublierai jamais. Que d'esprit et de gaieté! » Homme d'intérieur, artiste modestement orgueilleux, il n'aimait ni les salons, ni les académies, ni surtout les antichambres. Laborieux au delà de tout ce qu'on peut imaginer, jamais le soleil, dans aucune saison, n'éclaira son atelier qu'il ne l'eût devancé. Le soir, pendant la veillée, il continuait à dessiner ou à modeler, pendant que sa femme faisait de la musique ou lui lisait ses auteurs favoris, Plutarque, ses chers stoïciens, les poètes grecs, dont il a inscrit les noms sur le socle du groupe d'*Hébé*, ou bien encore *Victoires et Conquêtes des Français* et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, l'*Iliade* surtout, dont il eût dit volontiers, comme Bouchardon : « Quand je lis ces pages sublimes, je me sens haut de vingt coudées ». Les événements de cette vie si occupée se bornaient à des excursions tous les dimanches à la campagne, à des voyages annuels en Bourgogne, à un seul voyage de quelques mois en Italie. J'ai consulté sur ses dernières années bien des sculpteurs de la rue d'Enfer qui l'ont connu ou qui furent ses élèves; tous en parlent avec une respectueuse et communicative émotion, et en font à peu près le même portrait que Th. Sylvestre : « J'ai connu le célèbre statuaire Rude pendant les trois ou quatre dernières années de sa vie; il me semble que je le vois encore et que je l'entends parler. C'était un beau vieillard de soixante-douze ans, verdoyant, droit comme un I et bâti en Hercule Farnèse. Ses membres puissants forçaient ses vêtements, et son cou de taureau se gonflait avec une formidable vigueur pendant que ses mains velues taillaient le marbre ou pétrissaient la glaise. Sa stature n'était guère au-dessus de la moyenne;

mais elle paraissait élevée; son port révélait le courage. Une barbe de patriarche lui descendait jusqu'à la ceinture avec une abondance extraordinaire[1]. » Quelques réserves et quelques retouches sont nécessaires : Th. Sylvestre, en parlant de mains velues, pourrait donner le change, car on m'assure que Rude avait la main et le pied petits et que c'était une de ses coquetteries. Les sourcils étaient très noirs, ce qui contrastait assez étrangement avec la blancheur des cheveux et de la barbe : âpres et hérissés, ils eussent donné un accent de dureté à cette figure d'ailleurs visiblement empreinte de bonté, si le regard fin et enveloppant, caressant et un peu voilé, n'en avait tempéré l'expression. Le nez seul, un peu court et épais, altérait quelque peu la noblesse de cette physionomie : c'était le nez de Socrate et de beaucoup des compatriotes dijonnais du sculpteur. Le front dépouillé, large et haut, la couronne de cheveux blancs achevaient un ensemble presque solennel et imposant. Quand le vieux sculpteur prenait le frais sur le seuil de son atelier de la rue d'Enfer, quand il lavait à la fontaine publique ses bras fortement musclés, quand il traversait le Luxembourg, son pardessus marron jeté en draperie sur ses épaules, les passants se retournaient et Rude ne s'en fâchait pas. Quant à sa barbe, elle est légendaire; on sait que la femme d'Ingres lui ferma un jour la porte au nez, le prenant pour un modèle : « Nous n'avons pas besoin de Fleuve! » disait-elle, tandis que Rude riait aux larmes et que le peintre accouru s'excusait.

A l'Institut, on appelait Rude *l'homme à la barbe*. Il ne fut jamais atteint de la fièvre verte, mais céda un jour aux instances de ses amis, membres de l'Institut, qui lui promettaient leurs suffrages et l'assuraient du succès : il se présenta et n'eut pas une voix! Sa naïve honnêteté ne comprenait mot à ces habiletés; il était un peu vexé; sa femme et ses amis ne savaient trop quelle contenance prendre. Il se contenta, nous assure le docteur Moyne, de dire à sa femme : « Tu vois bien, Sophie, qu'il faut que je laisse pousser mes moustaches (il ne portait alors que le collier), on dirait que je me rase pour entrer à l'Institut! » Il ne se rasa pas, n'entra point à l'Institut et dédaigna même de s'en venger par en médire; disons pourtant qu'à l'occasion il ne se privait pas d'appeler les immortels des *pâtissiers*.

Quand le sculpteur Roman vint à Bruxelles rendre visite à son ami, en 1827, il le trouva un peu découragé : sa renommée grandissait, mais,

1. *Histoire des Artistes vivants. Études d'après nature*, p. 305.

par le hasard des circonstances, les commandes se faisaient plus rares, la fortune ni même l'aisance n'étaient venues et Rude, malgré le labeur colossal des dernières années, vivait au jour le jour. Il se décida donc à revenir à Paris où il était bien oublié, où de plus jeunes et de moins bien doués accaparaient l'attention et régnaient en maîtres : c'étaient de nouveaux débuts, mais ils n'avaient rien qui dût effrayer le sculpteur rompu désormais au métier et sûr de sa force. On ne peut prononcer le nom de Roman sans rappeler deux traits qui font honneur aux deux amis et prouvent qu'à se nourrir de la moelle de l'antiquité, comme Achille de la moelle des lions, on gagne par une sorte de contagion les beaux sentiments et la grandeur d'âme. On proposait à Rude de poser sa candidature à l'Institut pour le fauteuil que la mort de Roman venait de rendre vacant : « Non, non, répondit-il en secouant tristement la tête ; jamais je ne pourrais m'asseoir à la place que mon pauvre ami a occupée si longtemps ! » Roman était mort pauvre et laissait à peine ébauchée une statue de *Caton d'Utique* commandée par l'État : Rude l'acheva, la signa du nom de son ami et donna à la veuve le prix intégral de son travail. Le *Caton d'Utique* (1840) est aujourd'hui au Louvre et porte l'inscription : *Inchoavit Roman, perfecit Rude.*

Cartellier n'avait pas oublié son élève. Dès son arrivée à Paris il lui procura la commande d'une *Vierge immaculée* pour l'église Saint-Gervais. Elle figura au Salon de 1827 avec le *Mercure* et reçut sa part d'éloges : on sait déjà que la signature de Rude ne l'a pas préservée d'un injurieux dédain. Ce n'était pas son début dans la sculpture religieuse, car il avait déjà fait pour l'église Saint-Étienne de Lille une chaire de vérité fort remarquable, comprenant un bas-relief, *la Lapidation de saint Étienne*, et cinq figures, *la Foi* et *l'Espérance*, un *Archange* et deux *Anges*. Le clergé de Saint-Gervais a-t-il trouvé la *Vierge immaculée* trop gracieuse et un peu profane ? Dans ce cas, il n'a pas été de l'avis de l'évêque Dupanloup admirant la *Vénus de Milo :* « Quel dommage, dit-il en souriant, qu'une si belle statue ne soit pas celle de la Vierge ! »

Le *Mercure rattachant ses talonnières*, de la même année, fut le premier grand succès de Rude. Il avait été ébauché à Bruxelles, mais ce n'était encore qu'une esquisse, et le sculpteur, forcé de se hâter, exécuta le plâtre en six semaines et se trouva prêt pour l'ouverture du Salon. Le modèle fut acheté par l'État et coulé en bronze. Quelques années plus tard, M. Thiers, qui admirait beaucoup le *Mercure*, voulut en posséder

une réduction de grandeur demi-nature, mais Rude, au lieu de se copier lui-même, fit un second chef-d'œuvre assez différent du premier dans les détails, non dans l'idée maîtresse de l'inspiration première. Le messager des dieux prend son élan pour remonter aux cieux après avoir tué Argus. Il rajuste sa talonnière et d'un geste expressif montre du bras gauche la route aérienne qu'il va suivre. Son élégante chlamyde s'enfle déjà au souffle de l'air. C'est le triomphe de la légèreté et du mouvement [1]. Tandis que le Mercure de Jean de Bologne est représenté dans la plénitude du mouvement qu'il accomplit, celui de Rude fixe le mouvement initial, l'impulsion première, l'élan irrésistible, vainqueur du poids et de la matière ; c'est le secret de l'impression de légèreté aérienne et vraiment divine que reçoit le spectateur ; l'imagination s'associe à ce mouvement aisé et gracieux, le suit, l'achève et s'élance dans les airs à la suite du dieu. Le *Mercure* de Rude est plus jeune, plus beau, plus élégant, plus olympien : c'est vraiment un dieu antique, tandis que celui de Jean de Bologne n'est qu'un beau jeune homme. Le profond sentiment de l'antiquité grecque a bien inspiré le sculpteur : c'est ainsi qu'il s'est bien gardé de couvrir du pétase la tête divine de son Hermès, à l'imitation de Jean de Bologne et de Pigalle ; un dieu n'a rien à craindre des intempéries de l'air qui est son empire, et la fable grecque, différente en cela des imitations romaines, ne parle que des ailes attachées par Jupiter à la tête de son fils. Voilà pour la vérité mythologique ; elle n'est dépassée que par la vérité artistique : quelle grâce dans l'élan, quelle auguste beauté dans les formes et quelle sérénité dans tous les traits ! Rien n'égale la finesse des membres et des attaches, la sveltesse du torse un peu évasé, la légèreté que donne à tout l'ensemble l'air qui circule dans la chevelure et fait voltiger la chlamyde nouée négligemment. Il semble que Rude ait appliqué à la sculpture la définition que Buffon donne du style : le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. L'ordre, c'est ici l'eurhytmie des lignes ; le mouvement, c'est l'élan intérieur qui soulevé, domine, *anime* la matière rebelle : c'est l'âme de la sculpture. D'autres que Rude ont eu le don du mouvement, Carpeaux, par exemple ; mais il faut soigneusement distinguer le mouvement extérieur, parfois désordonné et discordant, surajouté par

1. Les deux *Mercure* sont maintenant au Louvre, salle Rude et salle Thiers. Voy. le catalogue de cette dernière salle, rédigé par Ch. Blanc, et son parallèle du *Mercure* de Rude et du *Mercure* de Jean de Bologne, auquel j'ai emprunté quelques traits.

MERCURE RATTACHANT SES TALONNIÈRES.

Musée du Louvre.)

l'habileté ou l'audace de la main, de ce mouvement interne et vivant qui jaillit des profondeurs de l'œuvre. On dirait que Rude se souvient des stoïciens et qu'il s'attache à représenter cette force toujours active, tendue, vivante, vibrante, qu'ils appelaient âme dans l'homme et dieu dans la nature : *mens agitat molem, spiritus intus alit.* « Rude seul ou un oiseau, dit excellemment M. Gindriez, aurait trouvé ce mouvement délicieux, d'une impatience si aérienne, d'une grâce si ailée. Que de témérités et quelle tranquillité ! Et ce n'est pas une des impressions les moins imprévues et les moins charmantes de cette œuvre si fertile en surprises que tant de muscles tendus et de forces visibles se résument dans un effet si calme et si souriant. »

Peut-être cette passion du mouvement si caractéristique du talent de Rude explique-t-elle l'infériorité relative de ses bustes, remarquables à tant d'égards : le souci scrupuleux de l'exactitude semble enchaîner sa main ; les bustes de Louis David et de Devosge sont évidemment des morceaux de sculpture profondément fouillés ; il les fit deux fois, c'étaient ses maîtres et ses amis, et quand la mort le surprit il travaillait encore à un troisième buste de Devosge qu'il voulait conserver pour lui-même, comme il avait fait pour sa femme le second buste de Louis David ; et pourtant Rude en ce genre reste très inférieur à David d'Angers, moins scrupuleux sur la ressemblance et l'exactitude, mais qui savait appliquer avec bonheur le mot d'Aristote : la poésie est plus vraie que l'histoire. Dans ces chers modèles, Rude s'obstine à respecter tous les traits et semble craindre de se faire leur juge en mettant en évidence la note caractéristique et la faculté dominante, mais il copie la nature avec une extrême fidélité, et nous lègue, dirait-on aujourd'hui, de consciencieux documents humains. Ce n'est pas Rude qui donnerait à Gœthe un front plus qu'olympien pour la plus grande gloire de son héros et des théories phrénologiques ; mais cette critique à part, et elle n'est que trop méritée, comme les médaillons de David sont vivants et vrais, d'une vérité supérieure : si les modèles n'ont pas absolument ressemblé aux copies, c'est tant pis pour les modèles, car David les a représentés tels qu'ils *devraient* être, comme Corneille faisait les Romains plus romains dans ses tragédies que dans leur histoire. Voici la liste, sans autre commentaire, des autres bustes dus au ciseau de Rude : en 1828, il fit le buste de Lapeyrouse qui lui fut demandé par le gouvernement pour le musée de la marine ; en 1841, celui de Dupin l'aîné, également en marbre, le

MERCURE RATTACHANT SES TALONNIÈRES.

(Musée du Louvre.)

col nu, drapé largement dans un manteau ; l'année suivante, celui du connétable de Luynes, pour le château de Dampierre ; en 1843, les bustes du docteur Mercier, de Dijon, et de Mme Noisot ; en 1848, celui de sa nièce, Mme Cabet, née Martine Vanderhaert, et le buste de Pagnerre, l'éditeur, destiné à son tombeau. La même année il exécutait le second buste de Devosge pour le musée de Dijon, et une reproduction en marbre de la tête et du torse de *Jésus crucifié* du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul.

Cette dernière œuvre fut entreprise pour utiliser un bloc de Paros que le sculpteur possédait depuis longtemps. Du bloc de marbre de Carrare qui lui fut donné en 1828 pour le buste de Lapeyrouse, il lui était resté un morceau triangulaire, irrégulier, dont il tira en 1833 une des plus belles créations de la sculpture moderne. « Qu'en fera, dit-il, mon ciseau? Sera-t-il dieu, table ou cuvette ? » L'esprit souffle où il veut : il sera le *Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue.* Oui, l'esprit, dans le sens latin du mot, le souffle créateur, l'inspiration poétique ; le sujet en lui-même n'était pas nouveau, et Duret par un curieux hasard s'était rencontré avec Rude la même année pour le traiter. Seulement, l'œuvre de Duret est oubliée comme les neiges d'antan, et celle de Rude, tirée d'un morceau de marbre de rebut, rayonne encore sur la sculpture française et marque une date inoubliable.

Le *Pêcheur* accomplit un miracle momentané : il mit un jour d'accord les classiques et les romantiques, qui cessèrent un instant de se disputer pour se le disputer et le revendiquer chacun pour son école. Les classiques admiraient la forme impeccable, la pureté des lignes, l'absence de toute exagération dans les mouvements et dans l'expression, le charme et la sérénité de l'ensemble. Les romantiques se prévalaient du sujet essentiellement moderne, étranger à tout souvenir mythologique, et insistaient sur les côtés pittoresques, la couleur locale, le bonnet, l'amulette. Les bons esprits, qui se doutaient déjà qu'il y a du romantisme chez les classiques, et le public étranger aux querelles d'école, qui n'a que sa place au parterre et porte souvent des jugements sans appel, applaudissaient. Pour Ch. Lenormant, le *Jeune Pêcheur* est « une démonstration par les faits de la marche que les anciens ont suivie dans l'art ; » pour les auteurs du *Salon* de 1833, Serison et Galbaccio, c'est surtout « un démenti formel donné aux règles académiques prescrivant le grec et le romain comme remède au mauvais goût qui triomphe. » Ils ajoutaient

que, par ce mauvais goût qui triomphe, il faut entendre « le métier mis après la pensée, le génie avant la routine ». Il ne faudrait pas croire d'ailleurs qu'il n'y eût pas de note discordante dans ce concert presque

JEUNE PÊCHEUR NAPOLITAIN JOUANT AVEC UNE TORTUE.
(Musée du Louvre.)

unanime d'admiration ; Gustave Planche écrivait dans son *Salon* de 1831 : « Un *Jeune Pêcheur napolitain*, de M. Rude, n'a guère de nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre ; du reste, la figure elle-même est d'un choix malheureux ; le torse et les membres sont lourdement exécutés ; où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs, si

simplement vêtus ? Un bonnet sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas des haillons ? Pour Dieu ! si vous voulez à toute force du nu, et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur le héros, et ne touchez pas à l'humanité ! » La mythologie, Rude la comprenait mieux que son critique, qui d'ailleurs, quelques années plus tard, voulait bien convenir que, « dans le style simple et tempéré, le *Pêcheur* est un morceau remarquable. » La première fois que Rude vit la *mer bleue*, il s'écriait avec enthousiasme : « Tenez, ne sont-ce pas là les coursiers de Neptune qui accourent ainsi blancs d'écume à la surface des flots ? Et ne voyez-vous point passer là-bas le char d'Amphitrite ? » Gustave Planche voyait-il tant de choses dans un flot qui moutonne ? Mais surtout, dans la baie de Naples, le sculpteur, remarquant un pêcheur assis sur sa barque, les jambes pendantes et battant l'eau de ses pieds nus, eut un mot charmant de naïveté et de profonde satisfaction : « Voyez donc ; il est coiffé comme le mien ! » La nature semblait imiter l'art et vengeait le sculpteur.

Le charme qui se dégage de cette délicieuse figure ne s'analyse pas ; bornons-nous donc à une description sommaire. Le petit pêcheur est assis sur son filet, le corps plié en deux ; sa tête est coiffée d'un bonnet de laine légèrement penché sur l'oreille ; ses longs cheveux mal contenus sortent du bonnet en mèches abondantes ; un scapulaire pend à son cou et le protège des maléfices et du mauvais œil ; son corps à la fois grêle et robuste est entièrement nu ; il a bridé la tortue avec un brin de jonc ; elle se hâte lentement, marche clopin clopant et l'enfant la suit, tout à l'enivrement de son jeu, le bras et le cou tendus, une main appuyée sur le sable et la bouche entr'ouverte par un franc rire qui découvre une double rangée de dents blanches. Ce rire argentin, sonore, on croit en entendre les notes perlées et vibrantes ; tout le reste peut être imité et Carpeaux l'a prouvé dans son pêcheur à la coquille, mais ce rire est inimitable parce qu'il sort de l'intérieur de l'être, qu'il est l'épanouissement de la jeunesse et de la vie, la joie de vivre. Cette joie communicative ne peut se comparer qu'à un rayon du soleil de Naples ; la salle qui reçoit le petit pêcheur s'en trouve soudain comme éclairée et illuminée. Que dire de l'exécution, sinon qu'elle surpasse en délicatesse et en virtuosité tout ce que l'antiquité nous a laissé de plus achevé : Rude sait rendre jusqu'aux nuances les plus fines du tissu de la peau, épaisse et légèrement rugueuse sous les pieds, tendue sur les os, molle sous le

ventre, luisante et transparente sur les lèvres ; il sait donner aux yeux la vivacité et l'éclat du regard, et jusqu'à cette légère humidité qui les voile dans l'exubérance de la joie et du rire.

Rude fut décoré. Il venait de se placer au premier rang des sculpteurs français, mais sa gloire ne fut que le deuil éclatant de son bonheur : il perdit alors son fils unique, Amédée, âgé de huit ans. Les grandes douleurs sont muettes ; Rude se réfugia dans son stoïcisme farouche et nul ne l'entendit se plaindre ou ne le vit verser une larme. Le nom d'Amédée, par une sorte de convention tacite, ne fut jamais prononcé : beaucoup des amis de Rude ont pu ignorer qu'il avait eu un fils. Excellent argument à invoquer pour ceux qui refusent au sculpteur la sensibilité et le don des larmes ! A-t-il donc pensé comme son cruel Épictète qu'il fallait dire : « Mon fils est mort, je l'ai rendu ! » et se montrer plus fort que le destin en tuant le souvenir ? Voici la réponse : bien des années après la catastrophe qui brisa la pierre angulaire de son foyer, un jeune homme qui avait été le compagnon des jeux d'Amédée eut l'imprudence de réveiller ces souvenirs : Rude le regarda avec une telle expression de douleur poignante et inconsolée que le jeune homme fondit en larmes et balbutia quelques excuses, tandis que le vieux sculpteur, après un court silence, parlait doucement d'autres choses. Je tiens du docteur Moyne que Rude adora toute sa vie les enfants ; il se plaisait à jouer avec eux, à s'informer de leurs goûts et de leur vocation, à provoquer leurs petites confidences. La stoïcisme de Rude n'était pas de ne point souffrir, mais de renfermer sa douleur et de n'en jamais donner le spectacle en pâture à la curiosité : le poète qui a le mieux chanté les enfants a eu raison de dire que les cœurs de lion sont les vrais cœurs de pères.

CHAPITRE V

L'Arc de triomphe. — Intrigues et injustices. — Projets primitifs pour les quatre bas-reliefs et le couronnement. — *L'Armée française revenant d'Égypte* (1829). — *Le Départ des Volontaires de la République en 1792* (1836). — Examen des critiques de David d'Angers.

« Les Français n'ont pas la tête épique », disait Voltaire, et il le prouvait par *la Henriade*. Peut-être eût-il changé d'avis en face des l'épopée en pierre de l'Arc de triomphe : *le Départ des Volontaires de 1792* est le véritable poème épique de la France. J'aime à me représenter Rude en face de cette montagne de pierres, de cet arc colossal, le jour où la Restauration le chargea de le décorer. Il était en pleine possession de son génie et pouvait dire comme Puget : le marbre tremble devant moi ! Certes il dut tressaillir d'une noble joie, car cette épopée qu'il allait écrire en pierre il l'avait vécue, elle avait été toute sa jeunesse, toute sa passion, tout son être. Ce n'était plus l'humble atelier des *Lorraines* ni le modeste fragment de marbre du buste de Lapeyrouse, mais une sorte d'atelier national, mais des blocs gigantesques, et la France tout entière attentive à l'enfantement de la grande œuvre attendue. Le combattant de Juillet pouvait-il supposer que la Révolution qu'il avait contribué les armes à la main à faire triompher le dépouillerait, et que son admirateur M. Thiers, devenu ministre, lui enlèverait d'abord la moitié du monument, puis la moitié de la part encore belle qui lui restait ? M. Thiers fut sans doute son Mécène, mais un Mécène constitutionnel assailli par les intrigues de cour, violenté par les opportunités et les importunités parlementaires, enchaîné par les nécessités du budget. Il semble qu'il ait regretté plus tard sa faiblesse : « Je vais être renversé, disait-il un jour au sculpteur, je fais comme c'est l'usage mon testament : que voulez-vous que je vous lègue ? » Rude répondit qu'il avait des travaux en cours d'exécution et M. Thiers lui fit obtenir la statue du *Maréchal de Saxe* pour le musée de Versailles. Une autre fois, dans son atelier, il lui disait : « Je n'ai point su vous faire obtenir ce que j'aurais désiré ; il me reste sur le budget du ministère une mission à donner ; la voulez-vous ? Vous ne connaissez pas l'Italie et vous êtes

grand prix : vous ferez un beau voyage à Rome. » Rude se contenta de remercier : désintéressement sans doute, mais peut-être aussi sentiment persistant et vivace d'une injustice subie et d'une fierté blessée. Émietter les commandes au détriment de l'unité de l'œuvre, c'est un abus qui ne finira jamais, mais les ministres ne trouvent que trop facilement des excuses dans les rivalités des artistes : Étex n'était certes pas un artiste vulgaire, bien qu'infiniment au-dessous de Rude, et son livre[1] nous révèle naïvement une absence totale de remords, car il y déclare que « son travail était le plus en rapport avec le style et le caractère de l'architecture du monument » et que « M. Huyot, l'architecte qui a fait ce qu'il y a de plus beau à l'Arc de l'Étoile, ne se gênait pas pour soutenir devant ses confrères de l'Institut que ses deux groupes étaient mieux que les deux autres comme sculpture monumentale ». Or, c'était précisément Étex que M. Thiers consultait sur les esquisses de ses rivaux : « M. Thiers voulut bien m'appeler un matin au ministère pour me demander mon avis sur les esquisses des différents morceaux de sculpture de l'Arc de l'Étoile. Sur la première, je répondis : « *Très bien !* » sur la seconde je fis la même réponse. M. Thiers n'était pas content de moi ! » Mais Étex était fort content de cette appréciation sommaire, une vraie trouvaille. Nous verrons bientôt que David d'Angers s'est chargé de motiver et de commenter le « très bien ! » d'Étex.

On ignore généralement que Rude a laissé des dessins et fait de nombreuses esquisses aujourd'hui perdues et dispersées pour toute la décoration de l'Arc de triomphe. Cabet a donné au Louvre les cinq grands dessins des quatre bas-reliefs des pieds-droits et du couronnement; ils se trouvent aujourd'hui dans la salle des encadrements, au troisième étage, et les cartons qui les renferment sont trop rarement ouverts, car il faut faire pour les y découvrir de longs voyages à travers d'obscurs corridors. Le premier dessin est précisément *le Départ des Volontaires*, non pas tel qu'il a été exécuté, ni même tel que nous le représente la grande maquette du musée de Dijon : c'était en premier lieu une simple allégorie de la guerre, une femme en fureur, coiffée de serpents, appelant aux armes les combattants, tandis qu'un cavalier prêt à sauter sur son cheval s'élançait à sa suite et à l'ombre de ses ailes déployées. Il n'est donc resté de la composition primitive que *la Marseillaise*, qui domine le groupe et montre la frontière envahie. Le

1. A. Étex, *les Souvenirs d'un artiste*, p. 201 et 210.

Retour devait faire pendant au *Départ :* c'est la retraite de Russie ; les soldats exténués et mutilés jonchent la plaine et teignent de leur sang l'interminable linceul de neige. Le guerrier du premier groupe qui avait conduit les volontaires à l'ennemi revient vieilli, aveugle comme Bélisaire, un bandeau sur les yeux ; la déroute ramène désespérément les bataillons héroïques trahis par le sort, vaincus par l'hiver, non par l'ennemi ; les loups affamés rôdent autour des héros ; l'hiver domine le groupe, enveloppé de peau d'ours, le front chauve, le regard livide, assis sur un glacier : le drame est saisissant. Après la Bérésina et la retraite, voici *la Résistance,* la France envahie, épuisée, luttant contre l'envahisseur à l'heure suprême où tout est perdu fors l'honneur. Les héros des grandes guerres sont morts, la garde est tombée à Waterloo, mais ils ont laissé des fils dignes de leurs pères et de leurs aînés, derniers défenseurs du sol sacré qui se groupent autour de l'autel de la Patrie, prêts à vendre chèrement leur vie, l'éclair aux yeux, la haine au cœur. Le quatrième bas-relief devait représenter *la Paix* agitant un rameau d'olivier et faisant rentrer d'un signe les épées dans les fourreaux. Le laboureur accouple ses bœufs ; l'agriculteur reprend ses travaux paisibles ; le matelot roule des cordages et le commerce transporte des ballots. L'idylle succède aux scènes tragiques, mais l'idylle héroïque, car les grandes secousses et les terribles drames ont élevé à la hauteur de l'épopée tous ces paysans et ces boutiquiers qui ont présenté leur poitrine à la mitraille et gardent au front et dans les yeux comme un reflet de la fournaise de Wagram et de Waterloo.

Quel merveilleux ensemble c'eût été ! Rude disait qu'en sculpture l'exécution est tout et que les conceptions les plus poétiques ne sont rien tant qu'une main puissante et sûre ne les a pas traduites en marbre ou en pierre, aussi ces superbes esquisses augmenteraient-elles nos regrets plus qu'elles ne relèveraient sa gloire, si le groupe du *Départ* n'était sous nos yeux et ne nous apprenait quelles formes admirables eussent revêtues ces vigoureuses ébauches. Depuis un demi-siècle bien des essais ont été faits pour donner un couronnement à l'Arc de triomphe, mais toujours en vain : il semble que la pierre elle-même proteste et proclame que Rude seul était capable d'achever l'œuvre. Il demandait au gouvernement de Juillet de bâtir sur la plate-forme une maison-atelier, afin de faire sur place les modèles des figures qui seraient ensuite coulées en bronze ; il rêvait de placer sur cette plate-forme l'*Apothéose de Napoléon* foulant un hémisphère

au-dessus des temps, des partis, des hommes, et en fait cette chose sainte devant laquelle les hommes de tous les temps tombent à genoux, la Patrie. Il sculpte comme Spinoza voulait qu'on pensât, *sous forme d'éternité*. L'impression de patriotisme et d'héroïsme qui jaillit du groupe est irrésistible : il fascine, il électrise, il enchaîne le regard et l'esprit.

Par quel secret Rude a-t-il rendu populaire un art qui souvent échappe au peuple, et remué avec une égale intensité d'action l'âme du savant et de l'ignorant, de l'artiste et du bourgeois, de l'aristocrate et du plébéien ? J'ai vu souvent le gamin de Paris s'arrêter en face de ce groupe comme sous un choc électrique, attentif, ému, avec une expression de sérieux et d'héroïsme qu'il semblait emprunter à l'éphèbe qui s'élance au combat. Comme les tirades du vieux Corneille il *fait frissonner* : c'est le « Meurs ou tue ! » ou le « Qu'il mourût ! » du vieil Horace. Un exemplaire du *Départ*, plâtre, gravure ou photographie, devrait être placé dans toutes les écoles de la France : à le contempler, l'âme s'empreint d'héroïsme. C'est que tout ici est grand, fort, mâle, surhumain : c'est la Révolution incarnée et cette poignée de héros volant à la victoire ou à la mort semble faire trembler le sol et le monument, tant leur élan est entraînant, tant le groupe s'élance puissamment, tourbillonne et vous emporte dans un vertige éblouissant. Pourtant chaque personnage est ardent et contenu, transporté et maître de lui-même et vous donne l'impression du calme dans l'héroïsme. Celui-ci jette son manteau et saisit son épée ; celui-là s'élance sur son cheval qui se cabre ; un autre tend son arc ; un autre court en sonnant une fanfare guerrière : partout le cliquetis des armes, le hennissement des chevaux, le frissonnement des étendards et, dominant tout ce bruit et tout ce mouvement de son vol impétueux et de sa voix inspirée, *la Marseillaise,* qui de la pointe de son glaive montre la frontière insultée et de la main gauche levée vers le ciel atteste le droit vengeur, tout en rugissant le formidable refrain patriotique et révolutionnaire : « Aux armes, citoyens ! » Passez maintenant de l'ensemble aux détails : est-ce que l'antiquité nous a laissé rien de plus beau que ce héros gaulois, ce Jupiter tonnant qui occupe le centre du groupe et, le front sublime, le regard étincelant, les cheveux au vent, s'élance irrésistible comme un héros d'Homère, pour venger, non les querelles des rois, mais l'honneur de la Patrie et les injures de la Liberté ? Et cet éphèbe qui marche à ses côtés, dont le corps entièrement nu respire l'héroïsme et le traduit avec la grâce de l'adolescence dans toute son attitude et tous ses

date que Pline lui attribue; plus ancienne que l'encaustique des tableaux, elle devait exister déjà au temps d'Homère, puisqu'on trouve chez lui l'image de vaisseaux aux joues rouges (μιλτοπάρῃος ou φοινικοπάρῃος) et qu'on ne pouvait appliquer des couleurs sur des vaisseaux ni à la détrempe, ni à la fresque.

Pline semble fixer la date de la naissance de l'encaustique sur mur dans ce passage : « Pausias imagina le premier de peindre les plafonds et les chambres; avant lui on n'avait pas la coutume de ce mode d'ornementation [1]. » Pausias était un célèbre peintre à l'encaustique. C'est donc probablement ce procédé qu'il employa : il vivait dans le IVe siècle avant Jésus-Christ.

Ce procédé s'est perpétué jusqu'à nos jours. Hittorff le retrouve avec justesse dans les stucs milanais dont voici la préparation : On couvre d'abord les parois de plusieurs couches de mortier ordinaire; on étend ensuite sur ces couches, et avant qu'elles soient séchées, un nouvel enduit d'une ligne d'épaisseur composé de sable plus fin et de chaux que l'on étend avec une truelle en bois très unie et de la forme d'un rectangle allongé; sur cet enduit encore humide on applique un second enduit de même épaisseur, composé de chaux éteinte au moins quinze jours d'avance et de poudre de marbre. Quand cet enduit est à peu près sec, on le recouvre d'un second enduit de stuc, composé d'un tiers de poudre de marbre et de deux tiers de chaux. Après quoi, si l'on veut obtenir un fond blanc, on étend de la chaux pure; si l'on veut des teintes, il faut préalablement les mêler avec la poudre de marbre et la chaux, qui forment la seconde couche de l'enduit; ensuite avec la

1. Idem et lacunaria primus et pingere instituit et cameras, nec ante eum taliter adornari mos fuit. (L. XXXV, ch. XI, § 40.)

couleur du fond, prise très liquide et délayée dans l'eau de savon et de chaux, on couvre la superficie une, deux ou trois fois. Sur ce stuc ainsi coloré ou laissé blanc, on peint avec un pinceau ou une éponge; on laisse sécher, puis on prend une autre petite truelle en fer, que l'on chauffe, et avec le dos de cette truelle on passe sur la surface enduite jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement luisante. Enfin, avec une composition formée de trois onces et demie de cire et de six onces de savon fondu au feu et délayé ensuite dans deux bouteilles d'eau bouillante, on couvre encore plusieurs fois le stuc déjà luisant et l'on y passe rapidement la truelle à dos arrondi. Quoique le fer soit froid, ce mouvement de rotation produit une chaleur très considérable qui remplace la καῦσις[1].

Les Égyptiens ont-ils connu l'encaustique des statues ? C'est chose certaine. Sur des figurines en terre John a trouvé des cires colorées[2]. A Beni-Hassan on remarque un peintre représenté coloriant une statue[3]. Des œuvres venues d'Égypte ont-elles été le point de départ de la sculpture polychrome en Grèce? Les sculptures du Parthénon, du temple de Thésée démontrent que les Grecs pratiquaient cette méthode dès le ve siècle avant Jésus-Christ. L'apogée de cette pratique chez les Romains coïncide avec le règne de Néron. Pline dit : « Nous avons commencé à peindre la pierre. On prit l'habitude de changer par l'insertion des couleurs les veines naturelles des marbres contre des veines artificielles[4] »; mais il est bien certain qu'à Rome, la polychromie encaustique des statues

1. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte*, p. 685.
2. Hittorff, *ibid.*, p. 560.
3. Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, pl. CLXXX.
4. Cœpimus et lapidem pingere. (Liv. XXXIII, ch. 1.)

muscles, quelle merveilleuse création du génie : c'est l'Achille enfant luttant contre les lions du bas-relief de Terwueren, mais un Achille moderne et français; sur des pensers nouveaux Rude fait, selon le précepte de Chénier, de la sculpture antique, ou plutôt il personnifie cette chose belle entre toutes et éternellement captivante, le courage de l'enfant, la valeur qui n'attend pas, selon le mot de Corneille, le nombre des années.

On regrette la page malheureuse que David d'Angers a écrite sur le chef-d'œuvre de Rude, mais, par un contresens singulier sur lequel l'auteur ne comptait pas, on y trouve de nouveaux motifs d'admirer son rival. David avait traité le même sujet dans un bas-relief de la porte d'Aix, à Marseille : c'est donc un plaidoyer *pro domo*, mais qui ne tourne pas à son avantage. Relevons donc ses critiques une à une, sans crainte d'affaiblir notre admiration pour une œuvre désormais consacrée : « La passion qui grimace aux heures les plus solennelles est ridicule. La laideur n'entraîne pas, et le visage de la Liberté tel que Rude l'a rendu est hideux. » [1] David oublie que la Liberté n'est pas une comtesse du noble faubourg Saint-Germain. Soutenir qu'elle n'entraîne pas, c'est nier l'évidence, s'inscrire en faux contre le sentiment universel, se montrer plus classique que le sévère Boileau qui convenait que l'art même apprend à franchir les limites de l'art. Michelet a écrit : « Ni Rude, ni David n'a osé être assez grossier, assez peuple, pour inaugurer la sculpture des colosses au grand jour. » On raconte que lorsque la belle-sœur de Rude, Mme Vanderhaert, posait pour *la Marseillaise*, le sculpteur lui disait de crier le plus fort possible en répétant toujours : « Plus fort ! plus fort ! » Si David eût été juste, il eût admiré le talent de Rude qui sait rendre le cri et éviter la grimace, mais il se renferme dans un parti pris évident et propose, pour remplacer ce cri, « qui agace les nerfs et le fait sourire de pitié », une idée vraiment bien neuve et bien originale : « l'étendard porté à travers l'armée, dit-il, vaut le discours le plus énergique de la Patrie ». Il semble, à la description languissante qu'il en donne, qu'il n'ait jamais vu *le Départ* : « Un groupe de vieillards s'apprête au combat, un jeune homme va partager leurs périls, une figure ailée plane sur eux et, selon la pensée de l'auteur, elle chante *la Marseillaise.* »

1. *David d'Angers, sa vie, son œuvre et ses contemporains*, par Henry Jouin ; Paris, 1878. T. II, p. 308.

Belle définition vraiment ! une figure ailée qui chante et qui grimace ! David ne manque pas de dire que « des personnages armés comme des Gaulois sont un contresens » ; il se garde bien de faire un effort d'esprit pour saisir les intentions et l'idée profonde de Rude, qui veut rendre non un épisode historique, si grandiose qu'il soit, mais l'éternel patriotisme français. David voyait plus juste quand, libre de toute préoccupation de dénigrement, il écrivait avec esprit : « Quel malheur d'être obligé de passer sa vie à tailler des habits et des bottes après avoir étudié le beau et s'en être imprégné le plus possible ! » Voudrait-il par hasard condamner ses émules à tailler des habits et des bottes et se réserver le monopole du nu et le privilège du beau ? Aux soldats du bas-relief de Marseille il ne manque sans doute pas un bouton de guêtre : qu'on passe la revue et qu'on adresse des félicitations aux capitaines d'habillement. Mais voici le comble de l'injustice : « Rude laisserait supposer par la manière dont il a traité son personnage principal que la manifestation patriotique rappelée par lui a tout au plus intéressé quelques Français, tandis que ce mouvement national a soulevé plusieurs millions d'hommes. » Excusez du peu : il est probable que si Rude s'en était douté il en aurait fait figurer un petit million pour le moins dans son bas-relief. L'historien de David constate avec satisfaction que dans *le Départ* de son idole il y a trente personnages ! Il les a comptés un à un : on ne songe point à compter ceux de Rude ; ils sont dix peut-être mais ils paraissent cent mille. Il y a bien des places dans la maison du Seigneur et dans le temple de l'art : David y tient une place d'honneur, mais qu'il eût été bien inspiré de brûler cette page où tous les critiques de l'œuvre de Rude semblent avoir puisé, et de comprendre que deux artistes de génie pouvaient tirer de ce grand sujet deux chefs-d'œuvre profondément différents ! David en a pris le côté anecdotique : il nous montre la Patrie en reine imposante et fière ; des femmes qui lui apportent leurs diamants ; les enfants qui saisissent leurs armes ; l'Histoire qui inscrit leurs noms. Des jeunes gens se passent des fusils et lèvent leurs sabres ; des vieillards amènent leurs enfants ; un vétéran jette un regard résigné sur sa femme qu'il va quitter et qui allaite son nouveau-né tandis qu'un garçon de trois ans agace un petit chien ; voici le tambour d'Arcole que sa mère embrasse une dernière fois. Passons des détails et des meilleurs et donnons au lecteur, pour qu'il juge en dernier ressort, la conclusion de M. H. Jouin : « Le sujet n'était guère différent, quant à l'idée, de

celui que Rude a sculpté sur l'Arc de l'Étoile ; mais, sans parler des défauts de goût qui déparent ce groupe remarquable, le bas-relief de la porte d'Aix lui demeure supérieur à tous points de vue. La science de composition, attestée avec tant d'éclat par cette page de granit, place son auteur au premier rang parmi les sculpteurs du siècle. » Je souhaiterais de tout mon cœur que le critique eût raison : la France aurait une double Iliade !

CHAPITRE VI

Fixin et le capitaine Noisot. — Statue en bronze de *Napoléon* (1847). — Le banquet de la salle de Flore. — Rude « démocrate radical » et fanatique de Napoléon. — Le *Tombeau de Godefroy Cavaignac* (1847). — Le « réalisme » de Rude.

S'il ne fut pas donné à Rude de dresser sur la plate-forme de l'Arc de triomphe l'apothéose de Napoléon, il eut du moins la satisfaction, grâce à l'amitié du capitaine Noisot, de Fixin, d'élever à l'empereur un monument digne de leur héros, de leur dieu, devrais-je dire, car Noisot l'appelait le « Messie moderne ». Qu'est-ce donc que Fixin, et par quelle suite de circonstances romanesques ce petit village, coquettement posé sur les flancs de la colline, possède-t-il cette colossale statue en bronze ? Fixin est situé à quelques lieues de Dijon, sur les coteaux où s'étagent les vignes qui produisent les plus célèbres crus de la Bourgogne, à deux pas de Gevrey-Chambertin. C'est un joli village aux maisons blanches soigneusement entretenues, entourées de vignes qui grimpent aux fenêtres et tapissent les murs. Une lande aride le domine, qui occupe tout le sommet de la colline et se trouve creusée en cet endroit d'une de ces échancrures profondes, frais et étroits vallons, que les Bourguignons appellent des *combes*. Du haut de cette lande, le regard embrasse un immense horizon fermé par le Jura, les Vosges et les Alpes, cirque gigantesque préparé par la nature, semble-t-il, pour des batailles de géants, où l'histoire a déroulé bien des pages tragiques. Si vous pénétrez dans la combe, vous avez à votre gauche un bois de pins et de chênes bordé d'un petit ruisseau dont la source est un peu plus haut, et qui coule dans un lit de mousse et de fleurs ; à droite, se dressent des rochers gigantesques taillés à pic, des blocs énormes entre lesquels poussent des arbres tortus, courbés par les vents, tourmentés par les orages qui s'engouffrent l'hiver dans l'étroit passage. La gorge se resserre encore, vous passez sous une voûte de frênes et de hêtres, et des escaliers rustiques, taillés dans le roc, vous conduisent enfin en tournoyant jusqu'au faîte de la colline sans que vous rencontriez un être humain, sauf peut-être un paysagiste qui a planté son chevalet au meilleur endroit, ou un berger qui a descendu quelques marches pour trouver un peu de fraîcheur.

A Fixin vivait, il y a cinquante ans, le capitaine Noisot ; c'est lui qui a défriché la lande, planté ce petit bois, entouré le domaine d'une muraille sèche qui affecte des airs de fortifications ; le dévot érige une chapelle, le vieux soldat construit des fortins, élève ces minuscules remparts qui donnent un corps tangible à ses rêveries et ravivent ses souvenirs guerriers. A la pointe sud, sous les grands arbres, voici le tombeau et le buste du capitaine, œuvre de Rude : œil ardent, épais sourcils hérissés, cheveux ébouriffés en coup de vent, moustache taillée en brosse, toute la physionomie est d'un enthousiaste illuminé, d'un artiste et d'un soldat, d'un héros, et peut-être un peu d'un Don Quichotte. Noisot avait été du bataillon sacré de l'île d'Elbe ; il avait combattu à Waterloo et s'était retiré avec les débris de l'armée derrière la Loire ; puis, le vétéran avait connu la demi-solde et les jours de détresse, et s'était vu rayer finalement du contrôle de l'armée. Mais il n'était pas de ceux que les revers accablent et que la misère décourage ; se rappelant que dans sa jeunesse il avait manié avec assez d'habileté le crayon et le pinceau, il se remit à l'étude, retrouva et perfectionna son talent, gagna bientôt une modeste aisance accrue par son mariage et qu'il employait principalement à soulager de vieux compagnons d'armes. Un caprice de sa fantaisie, disons mieux, une intention philanthropique, car il secourait ainsi les ouvriers pauvres de la région, lui fit défricher la lande inculte et planter ce bois presque dans les rochers, arrachés par le pic et brisés par la mine. Ai-je besoin de dire quelle chaleur d'enthousiasme communicatif brûlait dans l'âme de ce héros des grandes guerres et jaillissait en étincelles dans sa conversation ? Rude et lui s'entendaient à merveille, et le sculpteur adorait ses récits, vivants, colorés, héroïques ; n'étaient-ils pas d'ailleurs de vieux compagnons d'armes, ayant combattu côte à côte pendant les journées de Juillet ? Il y avait du capitaine dans Rude et de l'artiste dans Noisot. Un jour donc qu'ils parcouraient ensemble la gorge de Fixin, Noisot montra à son ami l'aigle impérial sur une plaque de fonte qu'il avait fait sceller au rocher, et qui s'y trouve encore : « Il ressemble à un oison, votre aigle ! » dit Rude en riant. Noisot sourit tristement ; puis il se mit à déplorer l'ingratitude de la France envers Napoléon ; pas un monument digne de lui ; l'Arc de triomphe inachevé, découronné. Rude fut ému par les doléances pathétiques de son ami, et s'exaltant par contagion : « Eh bien ! je vous le ferai, moi, votre empereur ! »

La maquette qu'il exécuta d'abord se trouve à Fixin, au premier étage de la maison du garde, sorte de petit musée où l'on voit, entre autres objets curieux, deux petits canons qui ont franchi le Saint-Bernard avec Bonaparte, et quelques drapeaux troués de balles. Cette maison, ornée de créneaux et de machicoulis, est à perpétuité la demeure d'un vétéran de la région, qui reçoit une petite rente laissée par Noisot, entretient le parc et garde ces reliques. Cette première maquette représente l'empereur mort, étendu sur le rocher de Sainte-Hélène ; la tête chauve, très expressive, est admirablement traitée. Le héros est mort; mais, conception chère à Noisot, son idée lui survit, symbolisée par l'aigle qui va prendre son essor et pousse des cris effarés. Ce n'était pas l'Empire, mais l'empereur, le héros d'Arcole et de Rivoli que Rude voulait célébrer : l'aigle planait, « un grand coup de vent lui cassa les deux ailes » et « sa chute fit dans l'air un foudroyant sillon », selon les beaux vers de Victor Hugo. C'est donc l'aigle mort, rejeté au second plan, et le héros vivant, ou plutôt ressuscitant dans la gloire, que Rude va représenter dans cette énorme masse de bronze ; les yeux sont encore fermés à la lumière extérieure, mais déjà le front s'illumine de la lumière intérieure de la pensée; le demi-dieu, couché sous le manteau de Marengo, se soulève, prend conscience de lui-même : « c'est ici le combat du jour et de la nuit », suivant le mot de Victor Hugo mourant; mais le jour et la gloire resteront vainqueurs. Rude s'est peut-être souvenu du grand poète en modelant cet aigle foudroyé, l'aile pendante, la langue tirée, qui semble étreindre encore de ses serres crispées par une dernière colère. Il a mis son héros sur « l'écueil battu par la vague plaintive » chanté par Lamartine; il n'a pas négligé le « petit chapeau » célébré par Béranger. La masse abrupte et hérissée de rochers arides, calcinés, les flots qui la battent incessamment, l'éternel mouvement et l'éternel repos, cette tête à demi soulevée, à demi vivante, ce mélange étonnant de réalisme et d'idéal, cette solitude recueillie qui entoure le monument, cet immense horizon que parcourt le regard, tout cet ensemble de fortes impressions ébranlent puissamment l'imagination du spectateur. Quand les premiers rayons du soleil levant glissent sur le masque de Napoléon, les traits s'animent et prennent une expression saisissante et indéfinissable de mélancolie et de grandeur. Hélas! je lis sur le bronze, écrits en 1870, avec la pointe d'une baïonnette badoise, des mots allemands !

Que Rude ait mis dans cette œuvre je ne sais quoi de théâtral, qu'il

ait trop multiplié les accessoires, c'est bien possible; mais dans cet étonnant décor d'opéra on oublie inévitablement toutes les critiques et on subit une sorte de charme puissant et de fascination invincible. On sent que le sujet a été traité avec une foi sincère et une exactitude minutieuse; le masque a été copié fidèlement sur le plâtre rapporté de Sainte-Hélène par le général Marchand; cette épée est celle du grand Frédéric, scrupuleusement copiée aux Invalides; ce petit chapeau légendaire est absolument authentique. Tout est vrai, même l'aigle étranglé; ce n'est pas l'aigle de convention, mais un aigle qui venait de mourir au Jardin des plantes et que Rude s'était fait apporter dans son atelier.

Si l'on parvient à se soustraire à l'impression première et à la magie du décor, on s'aperçoit, non que la statue de Napoléon est un « ouvrage manqué », comme la juge sévèrement Th. Sylvestre, ni qu'elle est traitée « comme un mauvais bas-relief », selon le jugement plus sévère encore de David d'Angers, mais que Rude a trop multiplié les détails et les intentions saisies avidement et même inventées par la foule, toujours plus subtile qu'on ne pense. L'épée est enchaînée — c'est que la Sainte-Alliance a garrotté la France et l'empereur; les pieds et la tête semblent dépasser le rocher — c'est que Sainte-Hélène et le monde entier ne sont pas à la taille du héros; l'aigle est mort — c'est que l'armée a succombé avec son chef. Une bonne femme, disent les chroniqueurs du temps, s'agenouilla au pied du monument en disant des *Pater* et des *Ave*, toute émue de la tristesse du dieu; un ouvrier racontait que les Anglais avaient voulu acheter le *moule* du sculpteur, mais que celui-ci l'avait brisé pour qu'il ne tombât jamais entre leurs mains. Pendant que la statue était encore dans l'atelier de la rue d'Enfer, il y eut une véritable procession des vétérans de l'Empire, qui venaient contempler Napoléon et se hissaient sur une échelle pour le baiser, comme les fidèles baisent à Rome l'orteil de Saint-Pierre. C'est assez dire que l'inauguration du monument prit les proportions d'une manifestation populaire dont les brochures et les journaux du temps nous ont conservé le souvenir [1]. Les passions qui agitaient nos compatriotes, à la veille de la révolution de 1848, sont aujourd'hui bien loin de nous; contentons-nous donc de rappeler les

1. Voy. principalement : *Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin et sur le banquet donné à Dijon* (Dijon, 1847, sans nom d'auteur), et *Promenade à Fixin. Notice historique sur ce village et description du monument érigé à Napoléon*, par H. V.

NAPOLÉON Ier S'ÉVEILLANT A LA POSTÉRITÉ.

(Parc de Fixin.)

ovations que les Dijonnais firent au « Phidias moderne », pour parler comme les orateurs du banquet; mais n'oublions pas que de grands artistes, les Vernet, les Delaroche, les Scheffer, partageaient entièrement l'enthousiasme de la foule et regrettaient que le *Napoléon* ne fût pas destiné aux Invalides.

Ce fut une journée de triomphe dont Rude conserva toute sa vie le souvenir. Un immense concours de peuple, chantant *la Marseillaise* et les refrains de Béranger, était accouru à Dijon et à Fixin. Le soir, ses compatriotes offrirent à Rude un grand banquet à la salle de Flore du vieux palais des États; les meilleurs crus de Bourgogne coulèrent à flots, et il faut renoncer à compter les toasts à l'Art, à la France, au grenadier de l'île d'Elbe, au sculpteur du *Départ* et de *Napoléon*. On avait eu la délicate attention d'orner la table du banquet d'œuvres d'art célèbres et d'y faire figurer deux œuvres de Rude, le buste de François Devosge et celui de Monnier, son premier ouvrage; Dijon ne possédait alors que ces deux œuvres de son grand statuaire. Le banquet était présidé par Anatole Devosge, le fils de son premier maître et le successeur de son père à la direction de l'École des Beaux-Arts. Le pauvre grand homme, si simple et si modeste, reportait sur son maître tous ces hommages, et quand il rentra, le soir, chez son ami le docteur Moyne, qui m'a donné ce détail, et que, brisé des émotions de la journée, il entendit sous ses fenêtres l'élite des musiciens de Dijon, parmi lesquels l'admirable violoniste Jules Mercier et l'excellent compositeur Debillemont, qui lui donnaient une sérénade, il voulut prononcer quelques paroles de remerciements, ne put que balbutier et serrer les mains de ses amis en fondant en larmes.

Le monument de Fixin porte l'inscription : *A Napoléon. Noisot, grenadier de l'île d'Elbe, et Rude, statuaire. 1846*. Malgré la pompe de l'inauguration officielle, c'est donc un hommage privé, aussi désintéressé qu'il était spontané; Noisot avait fourni le bronze, Rude avait fourni sans rémunération aucune son talent et son temps. Noisot terminait ainsi son discours : « Nous confions ce monument à l'honneur national, au patriotisme énergique des Bourguignons! et si, un jour, les ennemis de la France, les barbares, les vandales, osaient encore une fois tourner leur front et marcher contre nous au cri de « Paris! Paris! » en défendant notre patrie, nous défendrons aussi ce monument que nous découvrons aujourd'hui. » Les habitants de la *Côte-de-Fer*, comme disaient

TOMBEAU DE GODEFROY CAVAIGNAC.

(Cimetière Montmartre, à Paris.)

les Prussiens en 1870, n'eurent heureusement pas à le défendre contre les vandales.

Il était tellement évident que le sentiment patriotique et non l'esprit de parti était le véritable inspirateur de Rude que le Comité républicain qui se forma pour élever une statue à Godefroy Cavaignac n'hésita pas à choisir le statuaire qui travaillait en ce moment même au *Napoléon*, autant pour ses opinions bien connues que pour son talent même. Il faut accepter sans réserves la définition qu'il donnait lui-même de ses opinions politiques quand il songea, en 1848, à poser sa candidature à la députation : « Je suis démocrate radical ! » On a dit, non sans esprit, mais avec un peu d'exagération, que le reliquaire de ce démocrate contenait pêle-mêle un foudre et des carreaux, le turban vert du Prophète, la couronne d'épines, le petit chapeau et le bonnet phrygien, et qu'il confondait dans son admiration Jupiter et Mahomet, César et Jésus-Christ, Robespierre et Bonaparte, toute incarnation puissante de la force, du génie et de la gloire. Ce qui est certain, c'est que ses opinions politiques, peut-être faudrait-il écrire patriotiques, n'eurent jamais rien à démêler avec ses intérêts. Les révolutions, qu'il appela de ses vœux, qu'il aida de ses armes en payant de sa personne, il ne songea pas une seule fois à en tirer parti, même dans l'intérêt de son art ; 1830 lui ravit les trois quarts de l'Arc de triomphe ; 1848 ne le traita pas mieux : on le chargea d'élever sous la coupole du Panthéon une République colossale ; calme et simple, étendant sa main protectrice sur la ruche du travail, la République, coiffée du bonnet phrygien, se dressait déjà sur son haut piédestal quand le canon des journées de Juin anéantit tout son travail et laissa les frais à sa charge. Rude se montra toujours au danger, jamais à la curée. Que l'on traite de chauvinisme son amour exalté de la patrie, j'y consens, c'est son éloge ; mais qu'on appelle naïveté son désintéressement et ignorance sa chaleur d'âme, c'est une injustice. Je bénis toutefois les circonstances qui l'empêchèrent de siéger dans nos assemblées politiques et le laissèrent tout entier à son atelier.

La politique frappait à la porte de cet atelier le jour où lui fut confiée la statue de *Godefroy Cavaignac*. Rude s'inspira des statues funèbres de la Renaissance, il se souvint des tombeaux des ducs de Bourgogne et de celui de Philippe Pot, qu'il avait admirés à Dijon. Rien de plus simple et de moins théâtral que son projet : un socle de marbre porte la statue de bronze couchée sous les plis du linceul, qui ne laisse voir que

la tête et la poitrine ; la main droite posée sur une plume et touchant la garde d'une épée indique clairement la vie du publiciste et du soldat, les luttes *ense et calamo* du démocrate intègre et courageux. On ne saurait pousser plus loin l'éloquence des draperies, et le linceul qui dessine les reliefs du corps et que les pieds joints soulèvent en plis pittoresques et effrayants est du plus puissant effet. Ce tribun, qui dort son dernier sommeil après le dur combat, a un caractère de majesté qui impose et qui émeut ; la tête osseuse et énergique est à la fois ressemblante et idéale, bien qu'on ait critiqué ce réalisme de la mort. H. Jouin, comparant le tombeau de *Cavaignac* à l'esquisse du tombeau d'Arago, la dernière œuvre du sculpteur d'Angers, lui reproche les plis cassés du linceul « qui frétillent devant le regard », la rigidité du cadavre, et voudrait que le sculpteur eût laissé, du moins à la tête, la vie et la pensée, « le génie victorieux de la mort », comme si le « spiritualisme » dans l'art pouvait consister à unir les contradictoires, et, comme le tyran de Virgile, à lier ensemble la vie et la mort, *tormenti genus!* Th. Sylvestre dit aussi, fort injustement : « Au point de vue matériel de l'exécution, la statue de *Napoléon*, comme tous les ouvrages sortis de la main de Rude, porte le cachet d'un talent robuste, exact et patient. Son esprit ne franchissait pas les limites de la vie commune et ne s'élevait pas par des révoltes angéliques au-dessus de la réalité. » Quand la réalité fournit à l'art les traits différemment admirables de Napoléon et de Cavaignac, le devoir du sculpteur n'est-il pas de les comprendre et de les rendre sans avoir la prétention de les embellir ? Comprendre, c'est déjà idéaliser. Quant à ces « révoltes angéliques » contre la nature et la vérité, Rude ne les connut jamais. Il ne faut pas se le figurer en Titan luttant fiévreusement contre la matière, marbre ou bronze ; il avait le cœur chaud et la tête froide ; il travaillait lentement, il copiait, il prenait des mesures avec le compas et tenait à la main son fil à plomb. Un jour, certain amateur parisien, fort admirateur des « révoltes angéliques », exaltait bruyamment Michel-Ange à la Chapelle Sixtine et terminait sa tirade par ces mots : A la bonne heure, voilà un artiste qui n'avait pas besoin de la nature pour faire vite et bien ! — Allons-nous-en, dit Rude, qui admirait silencieusement. Et tournant brusquement le dos à l'admirateur intempestif de Michel-Ange, il sortit avec son ami.

Ne quittons pas le tombeau de Cavaignac sans remarquer qu'il est signé *Rude et Christophe, son jeune élève*, associant ainsi le nom d'un

élève inconnu à la gloire du maître. Comme j'admirais que Rude poussât le scrupule jusqu'à signaler le travail d'un collaborateur encore obscur et le prier d'inscrire son nom à côté du sien sur un chef-d'œuvre, un vieux camarade d'atelier de Christophe me donna sur cet élève de Rude, qui depuis s'est fait un nom et à qui Baudelaire a dédié une des pièces des *Fleurs du mal*, ce jugement piquant dans son laconisme : « Élève assez médiocre, à qui Rude projetait à cette époque de marier sa nièce ! »

CHAPITRE VII

Suite des œuvres historiques. — Leur caractère général. — *Le Maréchal de Saxe* (1838). — *Nicolas Poussin* (1855). — *Houdon* (1855). — *Louis XIII enfant* (1842). — *Gaspard Monge* (1848). — *Le Maréchal Ney* (1853). — *Le Général Bertrand* (1853). — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (1852).

L'œuvre de Rude est si varié et si touffu, qu'il est nécessaire de classer en quelques groupes distincts les pages qui nous restent à étudier. Leur variété tient tantôt aux caprices de l'inspiration qui souffle où elle veut, tantôt aux hasards des commandes qui viennent quand elles peuvent. Compositions historiques, religieuses et mythologiques : telle est la classification bien simple que nous proposons au lecteur. Le *Napoléon* et le *Cavaignac* rentrent évidemment dans les compositions historiques, mais par le côté politique, si l'on peut parler ainsi ; celles qui feront l'objet de ce chapitre méritent encore mieux ce nom. *Le Baptême du Christ* et le *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul se rattachent à la sculpture religieuse ; par l'*Amour* et l'*Hébé*, Rude revient à la fin de sa vie à ses premières amours, à la mythologie, et il y revient spontanément, profitant avec joie de la liberté qui lui est laissée de choisir son sujet.

On pourrait caractériser d'un mot les œuvres historiques : elles sont vraies et, pour Rude comme pour Michelet, l'histoire est une résurrection. S'il y met sa pensée et son âme, il n'y introduit jamais de fantaisies personnelles. Quand il écrit l'histoire en bronze ou en marbre, pas une page qui soit vide ou déclamatoire, gâtée par les préjugés ou faussée par la passion. Il s'entoure de documents, se livre à des études minutieuses et accepte librement d'être enchaîné par le souci constant de l'exactitude. Mais ce n'est là que la préparation de l'œuvre ; dans l'exécution, il cherche avant tout une attitude, un mouvement caractéristiques ; il les trouve toujours, et voilà pourquoi jamais il n'est froid ni banal. Expliquons-nous ; Ney, c'est avant tout un bras qui brandit un sabre, le *bras de Ney*, légendaire dans l'armée, et une bouche qui jette le cri qui entraîne et électrise ; Monge, c'est la démonstration mathématique, les gestes savants qui tracent dans l'air les figures idéales et les rendent visibles aux élèves de l'École polytechnique, encore un souvenir tra-

ditionnel et bien connu de plusieurs générations d'élèves; il faut que Jeanne d'Arc *écoute* ses voix et se *précipite* sur ses armes, tant pis si le problème est difficile et peut-être insoluble en sculpture. On pourrait continuer cet examen instructif, on trouverait toujours Rude à la recherche du trait individuel, du mouvement particulier et personnel. N'avez-vous pas fait cette remarque que toutes nos statues des généraux de la Révolution et du premier Empire se ressemblent: un brillant costume sur lequel on jette les plis amples et sculpturaux du manteau militaire, l'expression martiale et la ressemblance plus ou moins bien saisie, voilà le thème. Il n'en va pas ainsi pour Rude, qui ne prend jamais ses héros au repos et dans l'attitude du salon ou de la revue, mais les saisit toujours au moment précis où il sont complètement eux-mêmes et oublient la galerie. On n'entre pas dans son atelier comme chez un photographe; c'est en tout cas de la photographie instantanée et le personnage ne sait pas qu'il pose. Ces rares instants où l'homme est tout entier lui-même, ou plutôt s'élève par la pensée, la passion ou l'action au-dessus de lui-même et réalise son propre idéal, plus vrai que la réalité, voilà ce qui préoccupe le sculpteur, voilà ce qu'il veut rendre ou immobiliser dans le marbre ou dans le bronze, au risque de se faire accuser d'un peu de parti pris, de trop de recherche et parfois même de subtilité et de bizarrerie.

Maurice de Saxe est une statue en marbre plus grande que nature, qui fut demandée à Rude en 1838 pour le palais de Versailles. Le *Caton d'Utique*, commencé par Roman, achevé par Rude, est aujourd'hui au musée du Louvre. Les statues de *Poussin* et de *Houdon*, qui sont de 1855, ornent les galeries extérieures du Louvre [1]. Ce sont de belles œuvres, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, et si Rude ne les avait pas signées de son nom, la postérité ne l'y mettrait pas infailliblement. Pourtant, le *Caton* exprime bien l'austérité du vieux stoïcien : il vient de lire le *Phédon* et va se précipiter sur son épée. Son front s'éclaire du reflet des hautes méditations platoniciennes et s'assombrit en même temps à la pensée de l'asservissement de la patrie. C'est une œuvre sévère et qui fait penser, comme le *Spartacus* de Foyatier, sa voisine dans la salle du Louvre. Le

1. Nous ne nous astreignons pas scrupuleusement à l'ordre chronologique. Il sera toujours facile au lecteur, grâce au catalogue qui termine le volume, de rétablir cet ordre qui nous eût forcé de passer sans transition à ces œuvres très différentes les unes des autres.

génie fier et indépendant de Poussin plaisait singulièrement à Rude; dans son voyage à Rome, il aimait à retrouver les paysages héroïques et bibliques de la campagne romaine, qu'il avait admirés dans ses tableaux. Avec Puget, Poussin était l'artiste français dont il parlait le plus volontiers. Houdon était aussi fait pour lui plaire, car il mérite d'être appelé, comme Scopas parmi les anciens, l'*artiste de la vérité*. Rude n'a pas manqué de symboliser cet amour du réel et du vrai en lui mettant entre les mains son célèbre *Écorché*, comme pour rappeler l'importance capitale que les statuaires doivent donner aux études anatomiques. La géométrie, c'est encore de l'art, et l'on pourrait inscrire sur la porte de chaque atelier de sculpture l'avertissement que Platon avait inscrit sur la porte de son école : « Nul n'entre ici, s'il n'est géomètre. » Selon le mot d'un autre philosophe, Leibnitz, il y a de la géométrie partout, et jusque dans la morale. *Gaspard Monge* est pour ainsi dire la personnification de la géométrie descriptive. Mais comment représenter une idée si abstraite et si peu sculpturale? Notons d'abord que Rude n'a pas reculé devant le costume moderne : Monge est une statue colossale, en culotte courte, souliers à boucles, habit à la française, coiffure à l'oiseau royal. Jusque-là rien de significatif : tous les professeurs de l'École polytechnique ont revêtu ce costume. Mais voici le trait qui fait immédiatement reconnaître Rude pour peu qu'on étudie la statue de Monge, sur une des places de Beaune : les mains du géomètre

GASPARD MONGE.

A Beaune.

tracent dans l'air les figures que le regard attentif et absorbé du professeur contemple comme si elles étaient réellement tracées sur le tableau noir avec de la craie ; c'est la statue de la démonstration mathématique ou de la génération des formes géométriques créées par l'esprit ; on chercherait volontiers sur le socle le *quod erat demonstrandum* qui exprime la victoire de l'esprit régnant en maître dans le monde de l'étendue et des abstractions. Rude avait recueilli des auditeurs de Monge la tradition de ces figures tracées dans l'air et reconstruites par les élèves attentifs : c'est le trait qu'il a voulu rendre, au risque de n'être pas aisément compris et d'être accusé, comme les philosophes, de réaliser des abstractions.

Ce ne sont ni les grands problèmes de la philosophie, ni les secrets des mathématiques qui occupent *Louis XIII enfant*, c'est tout au plus une chasse au faucon, un nouveau cheval à monter, une toilette élégante à essayer. Rude n'avait à mettre ni la pensée, ni la passion dans cette exquise figure d'adolescent ; il y mit l'adolescence même, la santé, la joie de vivre, la profonde satisfaction de porter galamment un beau costume, un élégant pourpoint, le chapeau crânement fixé sur la nuque, les bottes souples, les gants de peau de daim et la cravache. On ne se demande pas quelles pensées fleurissent dans cette jolie tête, entre la chasse au lévrier d'aujourd'hui et la chasse au faucon de demain ! Le *Louis XIII* est en argent, de grandeur naturelle, porté sur un piédestal qui est aussi une merveille en son genre et dont l'ornementation est ciselée avec amour. Aux quatre coins, d'élégantes figures de femmes ; sur une des faces, les armes du duc de Luynes ; sur la face opposée, le nom de Rude. Le *Louis XIII* fut fondu en 1842 : il avait été demandé par le duc de Luynes pour le château de Dampierre, en même temps qu'un buste du connétable *Albert de Luynes*. Aucune reproduction n'en a jamais été faite, sauf un second exemplaire en bronze pour le duc de Chaulnes. Cette figure est une sorte de personnification de l'adolescence et de l'élégance aristocratique : jamais Rude ne fut mieux inspiré. N'oublions pas un trait qui honore à la fois l'amateur et l'artiste : abstraction faite du prix de la matière, les frais de la fonte s'étaient élevés à 12,000 francs et Rude, pour cette œuvre exquise, demandait la modeste somme de 6,000 francs : le duc de Luynes le força d'en accepter 12,000 ; générosité qui nous semble aujourd'hui bien naturelle, mais témoignage d'estime auquel Rude fut très sensible. Puisque nous citons

LOUIS XIII ENFANT.

(Château de Dampierre.)

des chiffres, rappelons que, quelques années auparavant, le sculpteur, s'étant livré à la grosse besogne de mettre de l'ordre dans ses affaires d'argent, avait annoncé triomphalement à sa femme qu'ils étaient riches et qu'ils avaient un revenu bien calculé de 1,200 francs de rente : c'est ce qu'il appelait la richesse, et telle était la simplicité de leurs goûts et de leurs habitudes que c'était en effet une fortune. Il ne devait guère dépasser ce chiffre et n'y tenait guère non plus.

Avec *le Général Bertrand* et *le Maréchal Ney*, Rude revenait à l'épopée impériale qui l'avait déjà si bien inspiré. *Le Général Bertrand*, statue de trois mètres de haut, lui avait été demandé par la ville de Châteauroux. Le général est représenté au moment où il débarque en France, rapportant de Sainte-Hélène le testament de Napoléon. Il tient à la main une feuille déroulée sur laquelle on lit : « *Ceci est mon testament :* signé, Napoléon »; de l'autre main il présente l'épée d'Austerlitz sur une draperie parsemée d'abeilles et portant un N couronné; son pied gauche pose sur le sol français, comme l'indique la borne où se trouve inscrit le mot *France*, et sur le canot qu'il vient de quitter on lit le mot *Sainte-Hélène*.

Le *Maréchal Ney*, du carrefour de l'Observatoire, ne devait pas primitivement représenter l'héroïque soldat en pleine mêlée, la bouche ouverte pour crier : « En avant! » le bras tendu et le sabre au poing. Le statuaire pensait sans doute que c'est le propre de tout général d'armée de s'élancer à la tête de ses soldats; il cherchait quelque chose de plus individuel. Il voulait donc représenter le maréchal au moment où debout, en petite tenue, recouvert d'une houppelande aux larges plis, qu'il découvre d'un geste pour montrer la place où il faut viser, le brave des braves jette à ses pieds son haut bonnet de police pour saluer la mort et jette son dernier cri : « Soldats, droit au cœur! » L'idée était heureuse, le mouvement sculptural, et une telle statue à l'endroit même qui fut teint du sang de Ney eût produit un effet d'intense émotion. Rude dut sacrifier son projet dont il avait déjà fait l'esquisse : le second Empire exigea que le maréchal fût représenté dans toute sa gloire, au temps des splendeurs et des victoires impériales. Rude avait vu Ney au balcon de l'hôtel de la Cloche, à Dijon, quand la foule criait : « Vive Napoléon! A bas les nobles! » et que le soldat anobli répondait naïvement : « Pas tous, mes amis, pas tous! » On sait quelle grande part il avait prise lui-même à cette volte-face subite de toute une armée qui,

partie pour barrer la route à Napoléon, lui faisait escorte et l'acclamait avec enthousiasme. On a critiqué le geste emporté, le cri violent qui ouvre

JEANNE D'ARC ÉCOUTANT SES VOIX.
(Musée du Louvre.)

démesurément la bouche du maréchal : nous savons déjà que Rude ne reculait devant aucune difficulté technique ou artistique quand il s'agissait de mettre en lumière le trait individuel; le *cri* et le *bras de Ney* était

légendaire dans l'armée ; il fallait à toute force le traduire en bronze et le sculpteur n'a hésité devant aucune audace d'exécution. L'attitude apaisée, correcte, convenue, ne convenait ni au héros ni au sculpteur, plus volontiers téméraire que timide. Les critiques peuvent ensuite subtiliser et raffiner sur ce thème : les cris violents, les gestes emportés peuvent-ils être tolérés en sculpture ? Rude prouve le mouvement en marchant et résout l'antinomie en faisant un chef-d'œuvre de plus au mépris des règles qu'on lui avait jadis enseignées à l'École des Beaux-Arts, et dont l'une portait que « le geste ne doit pas s'élever au-dessus de la tête, ni s'abaisser au-dessous de l'estomac ! »

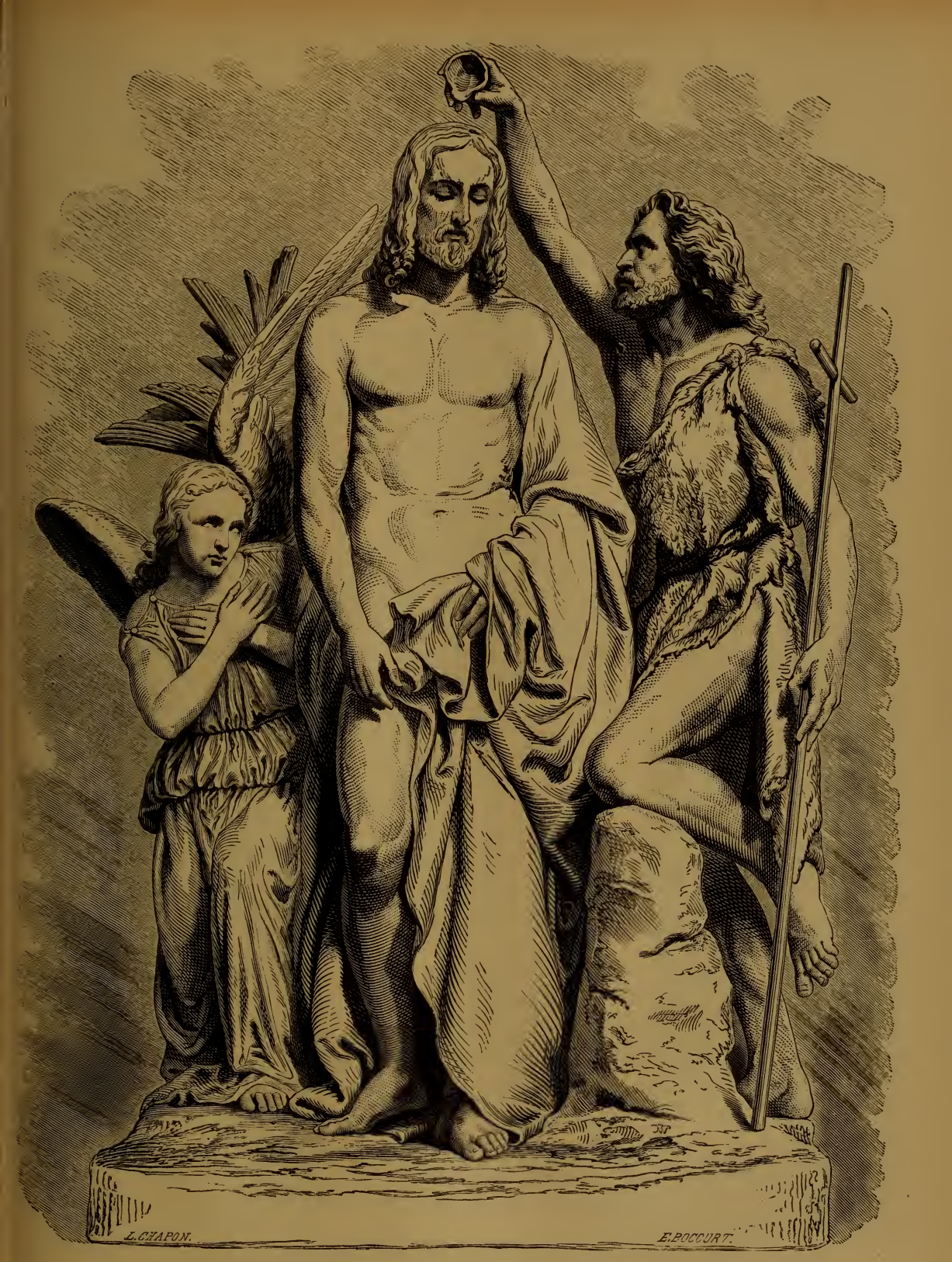
Ceux qui aiment à discuter sur les limites de la puissance expressive des arts et à tracer des frontières qu'il est interdit de dépasser ne passeront pas devant *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, destinée d'abord au jardin du Luxembourg (maintenant au Louvre), sans soulever d'autres problèmes : ici ce n'est plus la violence paradoxale de l'attitude, c'est l'obscurité des moyens d'expression que l'on reprochera à Rude. L'action d'écouter est toujours difficile à rendre en sculpture et la difficulté est double s'il s'agit de voix intérieures et mystérieuses. Fallait-il donc revenir aux Jeanne d'Arc romanesques, se résigner à une simple reconstitution archéologique, mettre sous nos yeux une belle jeune fille qui combat ou qui tombe à genoux en suppliant le ciel d'éloigner le calice ? On l'a fait et quelquefois avec succès avant et depuis Rude. Il se peut que la *Jeanne d'Arc* de Marie d'Orléans fasse les délices de l'esthétique bourgeoise et sentimentale ; il est certain que celle de Frémiet est une héroïne parfaitement costumée et fièrement campée sur son cheval de bataille. La *Jeanne d'Arc* à genoux de Chapu est une œuvre de premier ordre, mais quelle prière adresse-t-elle à ses saints et à la Vierge ? n'est-elle encore qu'une bergère timide que sa mission terrible épouvante, ou bien doit-elle se relever pour courir aux armes et accomplir sa sainte et héroïque mission ? Cet admirable marbre ne le dit pas clairement, bien qu'il parle éloquemment à l'âme. Rude seul a vu la robuste fille des champs que l'extase consume et qu'un feu intérieur dévore, sans cesse alimenté par les élans de la foi et les ardeurs du patriotisme. La libératrice ne succombe pas, elle s'exalte, et sa résolution inébranlable resplendit sur son visage : elle écoute ses voix, mais elle regarde aussi ses armes, saisie par le sculpteur à ce moment unique où s'accomplit le passage du passé à l'avenir, la synthèse de la pensée et de l'action. Cette

idée maîtresse est encore mise en relief par le costume : ici les armes, le panache, la cuirasse ; là, voilant pudiquement le corps robuste de la jeune fille, la robe de paysanne, de grossière étoffe, tombant en larges plis majestueux qui laissent deviner la force et la grâce. Ceux qui ont critiqué sévèrement cette main qui se lève au niveau de l'oreille pour exprimer l'attention et l'acte d'écouter et qui ont osé dire impudemment « qu'elle semble gauchement jouer à la balle » ont volontairement abstrait un détail (qui, en effet, s'il était seul manquerait de clarté) pour se donner un trop facile triomphe : comment n'ont-ils pas vu que tout son corps écoute et complète le geste en l'interprétant? Tout au plus pourrait-on dire qu'il faut un instant de réflexion pour le comprendre et qu'en fait d'art, dès qu'on cherche on ne trouve pas, ou bien on trouve trop tard. On sait que le *Rémouleur* antique a longtemps passé pour être un esclave surprenant le secret d'une conjuration ; l'acte d'écouter est donc difficile à rendre, puisque l'expression est si aisément équivoque ; mais, après tout, élever la main et l'arrondir près de l'oreille pour recueillir les vibrations de l'air est le geste le plus naturel. Et qu'on ne dise pas que les voix sont intérieures : ce n'est pas Socrate écoutant son *démon*, c'est une vierge chrétienne, nourrie et bercée de belles légendes et qui ne peut voir que dans le ciel ses inspiratrices. Mieux vaudrait insister sur cet air d'héroïsme et de tristesse, d'ardeur contenue et de mélancolie qui évoquent si clairement pour tout cœur français les batailles futures et le bûcher de Rouen. D'autres ont fait des Jeanne d'Arc : Rude seul, comme Michelet, nous a donné Jeanne d'Arc, c'est-à-dire non une héroïne de théâtre ou de roman, non une amazone ou une virago, non une Minerve ou une châtelaine du moyen-âge, mais l'héroïque et simple jeune fille dont le cœur déborde de foi et de patriotisme, mais dont la tête s'incline sous la pensée des malheurs de la patrie et sous le poids d'une mission plus qu'humaine.

CHAPITRE VIII

La Sculpture religieuse. — Interprétation moderne des traditions. — *Le Baptême du Christ :* le Christ, saint Jean et un ange (1841). — *Le Calvaire* de l'église Saint-Vincent-de-Paul : le Christ, Marie et saint Jean (1852). — Tête et buste de *Jésus crucifié* (1855).

Jeanne d'Arc écoutant ses voix nous fournit une transition naturelle pour passer des sujets historiques aux sujets religieux. A notre époque peu mystique et médiocrement orthodoxe il n'y a que deux manières de traiter les sujets religieux : s'inspirer des siècles de foi, renouer la tradition du moyen-âge, faire en plein XIXe siècle de la sculpture archaïque et gothique, ou bien interroger l'éternel cœur humain, ouvrir la Bible comme on lit Homère, faire descendre le Christ, la Vierge et les saints du ciel sur la terre et interpréter librement le Nouveau Testament comme le plus grand des drames historiques et la plus touchante des épopées. Rude n'était pas un croyant, mais le mysticisme n'avait rien qui répugnât à sa vigoureuse nature et le Christ lui apparaissait surtout comme le grand émancipateur des pauvres et des déshérités. On connaît assez sa répugnance pour l'imitation et le pastiche : on peut être sûr d'avance qu'on le verra se servir des traditions sans s'y asservir et qu'il saura éviter toute accusation de plagiat et de reproduction servile. Pourtant les traditions enchaînent l'artiste, mais pas au point de l'enlever aux préoccupations de son temps, préoccupations surtout puissantes sur les républicains de 1848 : dans ce champ si longtemps moissonné de la sculpture religieuse il saura trouver à glaner. Surtout on peut être sûr qu'il abordera ces graves sujets avec un respect profond et une émotion sincère, et que sa foi, pour n'être ni littérale ni orthodoxe, ne lui donnera pas moins une réelle originalité de bon aloi. Ce n'est pas Rude qui transformera la sculpture religieuse en études de torses ou de têtes d'expression : à la plus savante anatomie il joindra toujours la profondeur d'un sentiment qui est peut-être plus humain que religieux et divin, mais qui ne nous touche que davantage. Encore faut-il distinguer et insister : Rude est déiste et ne remplace pas Dieu par *le divin* comme les raffinés d'aujourd'hui. Tel est son tempérament intellectuel qu'il



LE BAPTÊME DU CHRIST.

(Église de la Madeleine, à Paris.)

serait plutôt porté à l'anthropomorphisme qu'au panthéisme : comme homme et comme sculpteur, le vague lui répugne. Il se soucie fort peu de l'exégèse et de la critique anti-religieuse et sceptique : le scepticisme n'avait pas de prise sur cette âme saine et forte et, dans le sens purement humain du mot, il est un croyant. Peut-être est-il impossible de caractériser nettement cet état d'âme : le lecteur comprendra ce que nous voulons dire s'il relit cet étrange passage du discours prononcé par Noisot à l'inauguration de la statue de Napoléon : « Après cinq ans de martyre, un jour le *Christ moderne* se sentant plus mal dit à Marchand : Console-toi : ton exil touche à sa fin ; tu reverras la patrie, toi ! tu verras la France ! Eh bien ! crois-moi, achète un coin de terre en Bourgogne ; c'est la patrie des braves ; j'y suis aimé ; on t'y aimera à cause de moi ! » Voilà le ton : Napoléon eût peut-être mis aux arrêts l'officier qui l'eût appelé *Christ moderne*. Mais cette expression, dans la bouche de Noisot, est une véritable révélation : il fallait évidemment qu'il eût du Christ la plus haute idée pour qu'il employât ce nom dans l'éloge hyperbolique de son idole. Nous sommes au temps où le clergé bénissait solennellement les arbres de la Liberté plantés par la République. Ni Rude ni Noisot n'étaient assurément de grands théologiens, et Rude particulièrement avait surtout entendu, en fait de sermons et d'exhortations religieuses, les homélies que le citoyen Gabet, prédicateur municipal et révolutionnaire, prononçait en 1792 à l'église Saint-Michel, à Dijon : n'importe ; il n'y a rien d'excessif ni de paradoxal à affirmer que les belles légendes et les drames sublimes du christianisme agissaient puissamment sur son âme de poète et qu'il n'abaissait pas outre mesure son Golgotha pour le mettre de plain-pied avec l'Olympe. Que le lecteur veuille bien se rappeler le *Panthéon* de Chenavard : il comprendra le caractère éclectique de l'époque.

Aussi voyez comme il y a loin de la *Vierge immaculée*, œuvre profane et sans grand caractère, au *Baptême du Christ* et au *Calvaire :* la distance est celle qui sépare l'habile ouvrier de l'artiste qui sent et qui pense, le *Mercure*, du *Départ*. Le *Baptême du Christ* est malheureusement très mal placé et mal éclairé dans la chapelle des fonts baptismaux de la Madeleine, où il est impossible de le voir sous toutes ses faces, et même de le bien voir de face. La maquette en plâtre de l'église de Ville-d'Avray en donne une idée tout autrement nette et complète que le marbre. Le Christ est debout, les pieds dans l'eau du Jourdain, les

JÉSUS CRUCIFIÉ.

Fragment du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. — (Musée du Louvre.)

mains croisées sur la poitrine ; saint Jean fléchit le genou sur un rocher qui l'exhausse et permet ainsi à son bras droit de verser sur la tête de Jésus, encadrée de longs cheveux, l'onde baptismale. Un troisième personnage, un ange, dont les ailes déployées enveloppent tout le groupe, se tient debout à la droite du Christ. Le mouvement et la pose très simples de saint Jean sont des plus heureux: matériellement cette attitude lui permet de dominer la haute taille du Christ, et moralement elle marque l'humilité de la créature devant son Dieu. Le Christ, jeune et beau, nous offre une expression bien différente de celle du crucifié de Saint-Vincent-de-Paul, amaigri par les fatigues et la souffrance, transfiguré par le sacrifice : d'un côté, l'homme marqué du sceau divin ; de l'autre, le Dieu fait homme. Il suffirait de comparer ces deux œuvres pour se rendre compte de la souplesse du génie de Rude et de la profondeur de la pensée qui guide sa main si sûre d'elle-même et en possession d'une virtuosité qui n'a pas d'égale dans le marbre et dans le bronze.

Le Christ du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul est d'un aspect plus archaïque, plus traditionnel et plus mystique. Avec sa couronne d'épines, ses traits émaciés, son nez fin et allongé, ses yeux d'une profondeur et d'une douceur infinies, il offre quelque ressemblance avec une tête de Christ que l'on peut voir au musée archéologique de Dijon et qui provient peut-être du Calvaire mutilé des Chartreux, dont le *Puits de Moïse* formait l'incomparable piédestal. Il se peut que Rude ait connu cette tête de Christ et s'en soit inspiré. Il semble avoir attaché à son œuvre une prédilection particulière et bien justifiée, car il fit plus tard (1855) une reproduction en marbre de Paros de la tête et de la moitié du buste du Christ de Saint-Vincent-de-Paul : c'est cette copie qui se trouve aujourd'hui au Louvre et qu'on a reproduite en bronze. Le *Calvaire* comprend trois personnages : le Christ, la Vierge et saint Jean. Ce qui frappe d'abord dans la Vierge (mal éclairée comme tout le groupe), c'est l'éloquence indéfinissable et tragique de la draperie qui couvre la tête, et presque le visage. Il semble que le sculpteur se soit souvenu du tableau de Timante, et que, désespérant de réussir à exprimer la profondeur douloureuse du désespoir maternel, il ait à demi voilé les yeux et la face de la mère du Sauveur. Quant à saint Jean, sa douleur n'est pas résignée, mais exaltée et presque révoltée. La physionomie a quelque chose de farouche et d'égaré ; sa vaste chevelure s'enfle et prend un aspect terrible ; il semble reprocher à Dieu d'avoir laissé mourir

ignominieusement son fils. Ce saint Jean qu'on a trouvé « dur et grossier », et dont le désespoir est si violent, a été pris sur le vif ; ce n'est pas la tête « commune et repoussante d'un modèle dégradé », comme Thénot qualifie si injustement et par un contresens si évident la tête du Christ, c'est le portrait d'un ami de Rude, Bernard Chazalette, de Nuits, qui venait de mourir en pleine jeunesse et dont le sculpteur avait moulé le masque. Il semble qu'il ait voulu représenter dans ces traits jadis si vivants la révolte de la vie contre la mort, l'éternelle et impuissante protestation de l'humanité contre le tombeau. C'est la poignante traduction de cette désolante question que le poète Lucrèce pose à la nature : « *Quare mors immatura vagatur ?* » Adressée à Dieu en face de Dieu lui-même qui expire sur la croix, elle prend un accent plus tragique encore et plus irrémédiablement désespéré : c'est la statue du pessimisme moderne. Douleur toute humaine, dira-t-on, question indiscrète et sacrilège dans la bouche d'un croyant, mais le croyant lui-même ne connaît-il pas à certaines heures les affres du doute et les révoltes du désespoir ? C'est au Christ seul à se résigner pleinement en laissant tomber sur sa poitrine sa tête divine, parce que seul il possède les sereines et invariables certitudes. Le lot de l'humanité sera toujours de « chercher en gémissant », et de s'épouvanter du « silence effrayant des espaces infinis » qu'il interroge anxieusement : Rude l'a sans doute pensé comme Pascal, qui n'était ni un incrédule ni un profane. Le Christ même, selon le récit de l'Évangile, n'a-t-il pas eu son terrible moment de doute humain et d'atroce désespoir ? « Mon Dieu ! mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? »

CHAPITRE IX

Sujets mythologiques. — Rude commentant une de ses œuvres dans une lettre à Anatole Devosge. — *L'Amour dominateur du monde* (1855). — L'atelier de la rue d'Enfer. — Testament artistique : *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter* (1855).

Quelle bonne fortune de pouvoir présenter au lecteur, au lieu d'une sèche description, un commentaire éloquent d'une des principales œuvres de Rude, écrit par lui-même ! C'est la première fois que nous l'entendons parler non de son art, mais de son œuvre : on se doute bien qu'il fallait pour que cela arrivât des circonstances particulières. La lettre que nous a conservée M. Maximin Legrand est toute confidentielle ; elle est adressée à un ami, Anatole Devosge, le fils de son premier maître ; Rude lui explique l'esquisse qu'il lui envoie et lui demande des conseils. L'œuvre dont il s'agit est *l'Amour dominateur du monde :* dans l'esquisse il n'y a encore que « *des idées* », car, dit-il, il n'a pas encore consulté le modèle vivant et « *vu la nature* ». Il ajoute même qu'il ne sait pas faire une esquisse, modestie que l'on serait très mal fondé à prendre au mot. « *Jusqu'à ce que le marbre soit commencé*, dit-il, *il n'y aura rien de définitif dans ma composition.* » Il a lu tous les poètes antiques qui ont dépeint l'Amour et surtout les plus autorisés, Homère, Hésiode, mais nous allons voir qu'il entend bien s'inspirer de l'antiquité sans s'astreindre à l'imiter. S'il fallait rattacher à quelque auteur ancien l'idée maîtresse de Rude, ce serait Platon qu'il conviendrait de nommer : *l'Amour* ou un dialogue de Platon traduit en marbre. « *Je place,* dit Rude, *l'esprit au milieu de la matière* » ; le dieu qui anime et vivifie tout est le plus ancien et le plus puissant des dieux ; c'est le génie des espèces vivantes et particulièrement de l'humanité, car il « *préside au rapprochement des sexes et féconde toute la nature* ». Est-ce que Socrate, s'il eût continué à sculpter et s'il n'eût préféré modeler les âmes, aurait pu choisir un sujet plus profondément philosophique ? l'idée maîtresse une fois déterminée avec toute la précision que comporte un sujet à la fois très symbolique et très individuel, les détails se présenteront d'eux-mêmes avec d'autant plus d'abondance que le sculpteur aura plus de lecture et plus de fécondité d'esprit : « *Je compte figurer l'eau tout autour de la terre ; les*

oiseaux représenteront l'air ; le feu sera le flambeau. Je tacherai de décorer, sans prétention ni confusion, la terre et l'eau : des poissons, des coquillages pour celle-ci ; sur le promontoire, des fleurs, de petits reptiles, enfants de la terre. » Ainsi se trouveront rappelés aux yeux et à l'esprit du spectateur les quatre éléments fécondés, la vie universelle, la force intime, inépuisable, qui anime tous les êtres. Remarquons que ce panthéisme vital rendu sensible par des symboles empruntés à la mythologie, Rude avait pu en puiser l'idée fondamentale chez les stoïciens qu'il lisait avec passion. Dans un pareil sujet « *la stérilité serait un non-sens* » ; aussi les idées se multiplient-elles sous sa plume ; il voudrait trouver un moyen de « *mettre le Génie créateur au milieu de toute la création* », mais, forcé de simplifier par les règles de l'art, il espère qu'il suffira de montrer la vie circulant dans les quatre éléments. « *J'ai une idée qui m'est venue depuis ; ce serait un grand serpent se mordant la queue ; ce serpent ferait le tour de la plinthe et la décorerait.* » La vie en effet n'est pas seulement partout répandue dans l'espace, elle remplit le temps, elle est éternelle et toujours jeune. Et Rude ne recule pas devant les mystères de la métaphysique : il rendra sensible aux yeux l'immensité et l'éternité ! « *Ce serait finir cet ouvrage*, ajoute-t-il, *par la représentation de l'éternité, et l'unité, principe de toute composition, y serait observée.* » Si l'on peut dire de beaucoup de métaphysiciens que ce sont des poètes qui ont manqué leur vocation, ne pourra-t-on soutenir avec autant de vérité que toute poésie, tout art poussé à son extrême perfection, enveloppe et révèle une métaphysique et une religion ? Avouons ingénument que nous n'aurions jamais osé, pour notre part, signaler dans *l'Amour* des conceptions si profondes et des intentions si subtiles : on nous eût accusé sans aucun doute de voir les œuvres d'art à travers des préoccupations et des fantômes philosophiques. Mais nous avons fort heureusement les aveux de l'auteur : *l'Amour* est un entretien de Diotime avec Socrate, traduit dans la langue de son art et transposé pour les modernes par un merveilleux artiste.

La merveille la plus étonnante, c'est que vous pouvez ignorer tout cela sans que ce chef-d'œuvre cesse d'être admirable et de produire sur vous, sinon tout son effet, du moins toute son impression esthétique : c'est ainsi que La Fontaine, assez indifférent, je suppose, aux subtilités d'une dialectique à outrance et à la théorie abstruse des idées, adorait néanmoins Platon et l'appelait « le plus grand des amuseurs ». Nou-

blions pas un aveu qui termine la lettre : Rude se sent impuissant à rendre l'idéal qu'il conçoit, auquel il compare son œuvre qui plaît à tout le monde et ne saurait lui plaire entièrement : « *J'ai fait*, dit-il, *selon les circonstances et ma faible nature.* » Qu'a-t-il donc fait? « Quelle est donc en définitive son originalité dans ce genre mythologique, écrit M. Gindriez [1], et qu'a-t-il récolté dans ce champ qui paraissait irrévocablement moissonné? il a animé les dieux, les déesses et mis en mouvement tout l'Olympe. *Mercure* s'envole; *Hébé* fait ses coquetteries à Jupiter; l'*Amour* est le dieu sautillant, voltigeant, toujours armé, toujours en guerre. » Pour le coup, l'habile critique donnerait à penser qu'il obéit à un parti pris ou qu'il n'a pas médité la lettre que nous venons d'analyser ni étudié de près *l'Amour dominateur*. Qu'a-t-il de commun avec le dieu sautillant et voltigeant que les Boucher, les Watteau, les Fragonard enchaînent de guirlandes de roses et posent sur les épaules des belles? Ces banalités et cette friperie mythologique sont à l'antipode de l'art sévère de Rude, ennemi juré des fadeurs et des bergeries surannées. Rude, en vérité, se soucie bien de nous donner une leçon de mythologie et de répéter avec les Athéniens et Euripide : « Amour, tyran des hommes et des dieux! » ou bien après Voltaire : « Qui que tu sois, voici ton maître; — Il l'est, le fut ou le doit être! » L'Éros des anciens est-il donc si avili qu'un grand grand artiste ne puisse plus emprunter sa belle légende pour symboliser sa pensée? « Éros, disaient gravement les anciens, fut toujours et il est encore le plus ancien des dieux. » Et Platon, dans *le Banquet*, par la bouche d'Agathon : « C'est Éros qui donne la paix aux hommes, le calme aux flots de la mer, le silence aux vents, un lit et le sommeil à la douleur... Ses pieds sont délicats, il ne les pose jamais à terre, mais il marche sur la tête des hommes. » Cet éphèbe de Rude, si léger, si gracieux, dont la figure s'illumine d'un sourire moqueur et qui promène sur l'univers, son empire, ou plutôt sa proie, un regard vainqueur et tout-puissant, n'a rien des grâces efféminées et morbides du XVIIIe siècle; ce n'est pas un amour joufflu, c'est un amour maigre, mais sa jolie moue dédaigneuse, sa pose assurée, légère, ailée, captivent et enchantent le regard. Son front large et pur enclôt la pensée et la poésie; ses cheveux curieusement bouclés lui font comme une couronne naturelle; les bandelettes sont le signe de sa royauté et c'est par sa grâce robuste, souriante et fascinatrice, qu'il est vraiment le dominateur du monde. Quand on

1. Voy. *l'Art*, 7e année, t. II, p. 25 et 121.

songe que c'est le même ciseau qui a caressé ces membres si fins, ces formes si suaves, ces contours si délicats, ce marbre si visiblement

L'AMOUR DOMINATEUR.
(Musée de Dijon.)

divin, et qui a sculpté dans la pierre la farouche *Marseillaise*, on reste confondu d'admiration. N'hésitons pas à dire qu'à nos yeux, *l'Amour* est, après *le Départ*, le chef-d'œuvre de Rude. Il ne sera jamais populaire et il est peu probable qu'on réussisse un jour à le traduire en

bronze : on ne trouve pas les Dialogues de Platon dans les bibliothèques de chemins de fer.

Beaucoup de critiques s'étonnent de voir la vie artistique de Rude scindée si profondément entre l'inspiration toute moderne du *Départ* et l'admiration passionnée de l'antiquité qui donna naissance à ces œuvres mythologiques auxquelles Rude revient par une sorte de prédilection dès qu'il peut choisir librement son sujet. Un peu de psychologie eût atténué ou mitigé leur étonnement : est-ce que le fils du poêlier, le démocrate renforcé, devait à toute force ne traiter que des sujets populaires et ne traduire en marbre ou en bronze que des traits plébéiens, la force et non la grâce? C'est plutôt le contraire qui serait vrai, par la loi des contrastes : Rude aimera toujours passionnément les élégances et les grâces aristocratiques, pourvu qu'on entende bien ce mot et qu'on cherche l'aristocratie là seulement où dans nos sociétés démocratiques elle se trouve encore dans toute sa fleur, chez la femme et l'enfant. N'avez-vous pas remarqué que bien des artistes modernes, bien des sculpteurs surtout, sont fils d'artisans : Prud'hon d'un maçon, David d'un modeste sculpteur sur bois, Lemot et Simart de menuisiers, Foyatier d'un tisserand? La loi des contrastes se vérifie : Béranger ne savait ni le grec ni le latin, mais il pouvait dire de lui avec une parfaite vérité et on pourrait dire de Rude : « Oui, je suis Grec, Pythagore a raison. — J'ai, sur l'Hymette, éveillé les abeilles. » Quand le jeune forgeron revenait au logis la tête pleine des gracieuses légendes mythologiques auxquelles Devosge l'initiait, j'imagine que Vénus et Psyché devaient lui sembler plus belles encore évoquées dans cette atmosphère de limaille et de fumée. Le poète et le psychologue ne songent point à s'étonner que le ver de terre soit amoureux de l'étoile. D'ailleurs, il y a plus loin de la politesse maniérée de nos salons à « l'aimable simplicité du monde naissant » que de l'atelier à l'Olympe : si Rude avait tout à apprendre, du moins avait-il peu à oublier, avantage plus rare et plus précieux qu'on ne croit communément; ce monde nouveau de l'antiquité subitement révélé à sa jeune intelligence l'enchanta et, pour toujours, le captiva et le conquit.

J'aime à me représenter le vieux sculpteur travaillant au groupe d'Hébé, dans cet atelier de la rue d'Enfer dont j'ai vu disparaître les derniers débris pour faire place à une maison de rapport à huit étages : le cep de vigne qui donnait de la verdure à la cour, et que Rude appelait

sa « petite Bourgogne », traînait à terre couvert de plâtre, épargné cependant par les ouvriers aussi longtemps qu'il fut possible. Tout devait

HÉBÉ JOUANT AVEC L'AIGLE DE JUPITER.
(Musée de Dijon.)

l'enchanter et le rajeunir dans cette œuvre dont il voulait faire, disait-il, son « testament artistique » : le sujet, car il l'avait choisi librement, et

n'ayant pas encore exécuté en marbre une figure de femme nue, il trouvait à son travail tout l'attrait de la nouveauté; les circonstances de la commande étaient aussi bien faites pour le toucher, c'étaient ses compatriotes, désireux d'avoir une œuvre de sa main, qui lui avaient demandé ce groupe quelque temps après l'inauguration du *Napoléon* et le banquet de la salle de Flore; il pensait sans doute qu'*Hébé*, sous le plafond peint par Prud'hon au musée de Dijon, serait un nouveau témoignage de gratitude à l'École des Beaux-Arts et à son fondateur. Nous ne chercherons pas dans l'*Hébé* la même profondeur de pensée que dans l'*Amour :* c'est un groupe d'un caractère surtout décoratif et nous serions fâché que le Socrate bourguignon pût dire comme l'autre, mais en désapprouvant : « Que de choses on me fait dire auxquelles je n'ai même pas pensé! » *Hébé* est une déesse maigre, comme l'*Amour* est un dieu maigre : Rude définissait l'homme un squelette dont les muscles sont l'ornement. Il méprisait les chairs et trouvait tant de beauté dans la charpente humaine, il avait tant à cœur d'éviter les grâces équivoques qu'il faisait volontiers saillir cette charpente ou du moins la laissait deviner sous la transparence des chairs. Pas n'est besoin de songer aux antiques cosmogonies et aux profondes rêveries philosophiques pour comprendre *Hébé :* c'est la Jeunesse, déesse charmante, svelte, coquette, jouant gracieusement avec l'aigle de Jupiter, — surtout plus innocemment que Léda avec le cygne; d'une main élevée au-dessus de sa tête, elle éloigne autant qu'elle peut la coupe qui donne l'oubli et l'ivresse, tandis que de l'autre elle s'efforce d'écarter l'oiseau trop entreprenant qui l'enveloppe de ses ailes. La légère draperie qui a glissé dans la lutte laisse la déesse complètement nue et ne couvre plus qu'à demi la jambe gauche. Sur le socle, Rude a écrit les noms des poètes qui l'ont inspiré. Un ancien élève de Rude, sculpteur de grand talent, m'a raconté que la tête et les épaules d'*Hébé* sont celles d'une belle jeune fille du quartier qui passait souvent accompagnée de sa mère devant l'atelier de Rude : tel était le bon renom du maître et de l'atelier que la mère consentit à ce que sa fille donnât au vieux sculpteur quelques séances, quoiqu'elles ne fussent ni l'une ni l'autre du monde qui fournit ordinairement des modèles aux artistes. Ajoutons que l'*Hébé* vaut surtout par l'infinie délicatesse du travail, délicatesse dont la meilleure reproduction en bronze ne peut donner qu'une faible idée.

CHAPITRE X

L'Esthétique de Rude. — Phases de son développement. — Le mouvement comme qualité dominante. — La guerre aux préjugés, aux mots et aux formules. — L'imitation de la nature et le véritable réalisme. — Critiques et objections. — Enseignement didactique proprement dit. — Mort de Rude (3 novembre 1855).

On s'étonnera peut-être du titre de ce chapitre : l'Esthétique de Rude. Est-ce que Rude est un philosophe, un esthéticien à l'allemande ? Nullement, si l'on entend par ce mot des spéculations nuageuses sur la nature et le but de l'art ; mais si l'on entend au contraire le souci de comprendre et de se rendre compte, de raisonner et de conclure, de régenter la main par l'esprit et surtout d'enseigner avec une véritable profondeur de pensée tout ce qui dans l'art peut s'enseigner, c'est-à-dire les méthodes et le métier, Rude fit toute sa vie de l'esthétique comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir ou sans en convenir. Ne tentons toutefois qu'une esquisse : [1] les théories d'art qui se dégagent de l'œuvre et de l'enseignement de Rude pourraient nous entraîner fort loin ; les exposer à fond, ce serait mettre en relief les qualités dominantes et les tendances visibles ou latentes de l'École française contemporaine ; il y faudrait une compétence et une autorité que nous n'avons certes pas la fatuité de nous attribuer. Socrate allait s'asseoir dans les ateliers d'Athènes, recueillait leurs propos, discutait avec eux et les soumettait parfois à sa « maïeutique » : notre tâche est plus modeste ; nous nous glisserons dans le groupe des élèves de Rude et nous noterons respectueusement ses menus propos et ses grandes colères, car, s'il a des disciples qu'il instruit avec bonté, il connaît aussi des sophistes de l'art, et le Socrate bourguignon ne leur ménage pas son ironie. Notons d'abord qu'en dépit de ses œuvres mythologiques, sa mission sera essentiellement de « faire descendre la sculpture du ciel sur la terre », c'est-à-dire des nuages d'un idéal usé, conventionnel, chimérique, aux réalités de la nature bien comprise et fidèlement rendue. Il n'y a là aucune contradiction : le plus positif des philosophes anciens, Aristote ne disait-il pas : « Celui qui est ami de la science aime

1. Cf. *Nouvelle Revue*, 1er décembre 1886 : *l'Esthétique de François Rude*, par Alexis Bertrand.

en quelque sorte les mythes », parce que, bien loin d'être hors de la nature et de la science, les mythes en sont le fond et en développent le sens caché. Rude était né professeur et prédicateur d'art : ce sens caché des choses, c'est dans les choses mêmes qu'il le cherchait et qu'il le montrait à ses élèves. L'observation continue lui semblait être une prière de l'esprit par laquelle nous obtenons que la nature nous éclaire, et comme Malebranche appelait les philosophes les « vicaires de la raison », il eût volontiers appelé les artistes les vicaires de la nature, car à ses yeux elle était le seul maître dont l'autorité fût indiscutable. Sa doctrine sera donc un naturalisme ou un réalisme, mais il faut s'entendre sur ce mot qui prête à tant d'équivoques.

Bien des raisons concouraient à faire de Rude un excellent professeur. C'était d'abord sa tournure d'esprit, non pas méditative ou contemplative, mais profondément réfléchie et, qu'on nous passe le mot, raisonneuse, toujours en quête du pourquoi et du comment. Compatriote et ami de Jacotot, il avait beaucoup médité sur les meilleures méthodes d'enseignement et pensait que le vrai rôle du maître est de se rendre inutile, de s'effacer le plus possible devant la spontanéité naturelle et de se contenter de la provoquer et de l'éclairer. L'artiste n'est que l'interprète de la nature et il n'arrive à la dompter qu'en lui obéissant : donc il n'y a pas de dogmes et la même nature commande à la fois au maître et à l'élève. Au fond, Rude était un *autodidacte*, car, bien qu'il eût eu des maîtres parmi lesquels, à côté de Devosge, il ne faut pas oublier Cartellier, il s'était formé lui-même : en Belgique, il recommença entièrement son éducation artistique. On pourrait presque dire que le meilleur maître est celui qui a pu se passer de maîtres, pourvu bien entendu qu'il soit arrivé à la perfection de son art : quand on n'a réussi qu'à force d'essais, on est indulgent pour les essais des autres, on s'aperçoit qu'il vaut souvent mieux échouer en essayant que de réussir en imitant, car se bercer du vain espoir de devenir immédiatement infaillible en jurant sur la parole du maître et, dans cette sotte conviction, abdiquer sa personnalité et son initiative, c'est se vouer à une médiocrité irrémédiable. Cette culture personnelle est la seule garantie d'un progrès continu ; à la différence de tant d'artistes et d'écrivains qui aboutissent promptement à s'imiter eux-mêmes et à se faire une manière, Rude ne vieillit jamais et sut toujours rajeunir son talent, parce qu'il ne crut jamais son éducation achevée et même dans son extrême vieillesse interrogea sans se lasser la

nature qui seule ne vieillit pas. Il est facile de distinguer les phases de ce progrès continu, de cette évolution du génie : 1° le *Thésée* (1806) marque l'imitation de l'antiquité bien comprise, de l'antiquité que Devosge révélait à ses élèves et qui est bien différente de celle qui fut à la mode sous le Directoire, quand, pour réagir contre les tableaux en marbre ou en bronze de l'époque de Louis XV, on se mit à copier maladroitement les bas-reliefs de Sélinonte et des Étrusques ; 2° l'*Aristée* (1812) marque l'influence néfaste de l'École et de ses procédés surannés : c'est la fausse antiquité substituée à la véritable, le pastiche remplaçant, je ne dis pas encore l'inspiration, mais l'imitation sincère et intelligente ; 3° l'*Histoire d'Achille* est un premier retour à l'antiquité et à la nature, un premier essai de conciliation ou plutôt de réconciliation entre l'une et l'autre, synthèse incomplète encore où l'on sent l'influence ou du moins le voisinage de l'auteur des *Horaces et des Curiaces* et de tant d'autres magnifiques bas-reliefs sculptés au pinceau sur la toile ; 4° le *Pêcheur* et *le Départ* sont enfin le retour complet à la nature, le triomphe du génie libre désormais de toute entrave : après avoir extrait, pour ainsi dire, de la nature et de l'histoire toute la poésie qu'elles renferment, tout l'héroïsme qu'elles contiennent, Rude fit un dernier effort et en fit sortir toute la grâce et toute la philosophie dans *l'Amour dominateur*. La dernière œuvre est peut-être la plus étonnante de toutes : il est plus merveilleux de traduire en marbre un dialogue de Platon qu'un épisode héroïque. Rude entrait de plain-pied dans les luttes homériques de 1793, mais par quel miracle le fils du forgeron trouva-t-il le temps de s'élever jusqu'aux plus sublimes conceptions de la poésie philosophique des Grecs ? Cette perpétuelle jeunesse du talent de Rude, ce renouvellement, ce rajeunissement continuels ne sont pas les fruits les moins précieux de sa méthode : quand on puise sans cesse à la source vive de la nature et de la réflexion, l'imitation de soi-même, ce fléau de la vieillesse des artistes, n'est pas à craindre.

Rude fut deux fois chef d'école dans le sens littéral du mot : la première fois en Belgique [1], la seconde fois à Paris ; quand David d'Angers ferma son atelier, en 1842, ses élèves, « tous bien convaincus qu'il n'y avait que Rude qui pût continuer ce que leur maître avait fait », vinrent le supplier de le remplacer. Rude se fit prier : il n'était pas de l'Institut ; il avait peu d'influence à mettre au service de ses élèves ; d'ailleurs eût-il cette influence et son patronage ou son nom pussent-ils

1. Voy. chap. III.

leur être utiles, il ne saurait guère en user en leur faveur, étranger qu'il était à toutes les coteries administratives ou académiques; puis comme membre d'un jury, sa probité sévère, un peu farouche, lui interdisait toujours de favoriser ses propres élèves, voire de les défendre avec cette véhémence qu'une stricte et impartiale justice interdirait peut-être, mais que l'usage tolère ou plutôt exige pour rétablir l'équilibre menacé par les prétentions rivales ; enfin son enseignement serait une nouveauté, presque un scandale, puisqu'il débuterait par cette déclaration : « Passez-vous de maîtres, émancipez-vous, habituez-vous à une complète indépendance d'esprit. » Les élèves de David mirent une insistance si honorable à ne pas vouloir d'autre maître que Rude qu'il céda ; ce nouvel enseignement dura dix ans et laissa dans la sculpture française des traces ineffaçables. Rude n'avait pas changé de méthode et, pour bien des détails, nous n'avons qu'à renvoyer le lecteur à ce qui a été dit précédemment de l'atelier des *Lorraines*.

Pour bien comprendre cet enseignement, il faut chercher d'abord quelle est la qualité maîtresse, la faculté dominante du maître. Les critiques l'ont tout d'abord reconnue, c'est le *mouvement*, mais ils ont peut-être trop négligé d'en rechercher les sources profondes. Ces sources sont au nombre de deux : les impressions d'enfance et les lectures favorites du sculpteur, celles-ci déterminées par une nature individuelle décidément éprise de tout ce qui est force et mouvement. Il naît dans un quartier populaire ; son enfance est bercée par le bruit des foules; il est soldat dès qu'il sait marcher; il a l'enthousiasme facile, soit qu'il entende, à l'église Saint-Michel transformée en temple du patriotisme, les discours enflammés d'un patriote de 1793, soit qu'il assiste à une distribution de prix où l'orateur célèbre la gloire de l'art; Bourguignon, c'est-à-dire deux fois Français, il frémit de toutes ses fibres plébéiennes quand la frontière est menacée et s'exalte d'un noble orgueil au bruit des victoires des armées révolutionnaires ou impériales. Il adorera toujours les panaches, les fières attitudes, en un mot le mouvement, soit qu'il fasse envoler *Mercure* dans les airs, soit qu'il précipite au devant des bataillons sa fougueuse *Marseillaise*, soit qu'il montre Jeanne d'Arc se jetant sur ses armes ou le *bras de Ney* brandissant un sabre à la tête des régiments électrisés. Que dis-je ? s'il représente un savant, le fondateur de l'École polytechnique, Gaspard Monge, c'est encore le mouvement qu'il s'efforcera d'exprimer : il le montrera dessinant dans l'air avec ses doigts les

LE RETOUR.

Dessin de François Rude. — (Musée du Louvre.)

contours idéaux des figures qu'il crée en les pensant et qu'il rend sensibles à l'imagination. Les impressions d'enfance conserveront toute leur force et Rude restera plébéien, ouvrier : quand il cherche un délassement, ce n'est pas dans la société élégante ou même simplement civilisée qu'il le trouve, mais dans un village perdu, parmi les rudes carriers, à Cachan, où il se rendait tous les dimanches, ravi de jouir de la campagne, de retrouver la nature et les hommes de la nature, grossiers pour d'autres, mais s'efforçant d'être polis pour ce beau vieillard auquel ils cédaient gracieusement leur tour de billard : ils le reconnaissaient pour un des leurs, mais infiniment supérieur à eux, un carrier du marbre et de l'Olympe !

Dans ses lectures, c'est encore le mouvement et le drame qu'il recherche et qui le passionnent. Les combats de l'*Iliade*, les récits des grandes batailles de la Révolution et de l'Empire, voilà, nous l'avons vu, ses livres de chevet, son bréviaire d'art. Il ne confondait pas dans son admiration enthousiaste la fable et l'histoire, Homère et Plutarque, Jupiter et César, Mahomet et Jésus-Christ, Robespierre et Napoléon : c'est là une exagération de critique, mais il prenait son bien où il le trouvait, et tout ce qui est grand et fort, tout ce qui brille et retentit avait le don de le captiver. Je crois qu'à ses yeux le peuple héroïque dont il avait salué le réveil et qu'il avait vu soulevé contre les oppresseurs et les envahisseurs marquait le point culminant de l'histoire, celui où elle semble se confondre avec la fable et dépasse toutes les épopées divines et humaines. Son large éclectisme n'était certes ni de l'indifférence ni de l'ignorance : son Panthéon était celui de Chenavard, la réunion un peu confuse peut-être, mais grandiose, de toutes les grandes époques et de tous les grands types de l'humanité, la légende des siècles. S'il y a quelque disparate dans ses admirations, on aurait tort de lui en faire un crime : il n'est ni un historien ni un homme politique, mais un artiste et, si vous cherchez le trait commun de ces multiples admirations, vous trouverez toujours qu'il est comme affolé de mouvement et de vie. On n'a pas su voir que sa philosophie favorite était elle-même une sorte de déification du mouvement et de la force : le dieu de ses chers stoïciens est en effet le feu actif et « artiste » qui anime la matière, se joue dans les êtres qu'il crée incessamment, circule et court dans l'immense nature, « comme le miel dans les rayons ». Ce principe de l'univers prend tous les noms que vous voudrez lui donner : c'est

Jupiter dans l'air, Neptune dans les flots, Junon dans les nuages. Le polythéisme apparaît aux stoïciens comme un admirable symbole et un mensonge vrai. « O nature ! s'écrie Marc-Aurèle, tout vient de toi et tout retourne en toi. O monde ! tout me convient de ce qui peut convenir à ton harmonie ». Qu'est-ce donc que Rude cherchait dans la lecture assidue des stoïciens ? La distinction des choses qui dépendent de nous et de celles qui n'en dépendent pas ? La manière de prendre tous les événements par la « bonne anse », de se vaincre plutôt que la fortune et de changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde ? Oui, sans doute ; mais il y retrouvait aussi ce sentiment prépondérant de la force et cet amour du mouvement qui était le fond de son génie. « Sans le mouvement, point d'art », dit textuellement Sénèque, et Marc-Aurèle ajoute cette pensée qui résume toute l'esthétique de Rude : « La nature ne peut jamais être inférieure à l'art, puisque les arts ne sont qu'une imitation de la nature sous ses formes diverses. » Ainsi se trouvent ramenées à l'unité ses impressions d'enfance, ses lectures favorites et cet éclectisme tout païen qu'on lui reproche : une vie d'artiste est comme une belle œuvre d'art soumise à l'inflexible unité qui enveloppe la diversité, bien loin de l'exclure, et nous ne pourrions comprendre que Rude se fût élevé si haut, si nous fermions les yeux à l'évidence en niant l'unité rigoureuse de sa vie et de sa doctrine sur l'art.

Si la sculpture est l'art immobile et enchaîné par excellence, comment lui donner comme objet propre la représentation du mouvement ? Faudra-t-il comme Carpeaux faire violence à l'art et à la matière et pousser le talent et la virtuosité jusqu'au point où ils atteignent le paradoxal et l'impossible ? Rude tourne la difficulté en choisissant un moment précis du mouvement, le moment initial : il donne ainsi l'impulsion à l'imagination du spectateur, chargée d'achever et de compléter la représentation. Pascal reprochait à Descartes de ne faire intervenir son Dieu dans la nature que pour lui faire donner « la première chiquenaude » : on pourrait dire de même que cette première chiquenaude intéresse Rude plus que le mouvement éternel des sphères. Pour lui, le mouvement est avant tout la force intérieure qui se déploie, l'élan puissant qui s'affranchit des liens de la matière. Voyez ses deux *Mercures :* ils ne volent pas, ils *attachent leurs talonnières*, ils vont voler. Fixé au sol, le corps a déjà l'élan qui va lui faire fendre les airs, et le bras indique au spectateur la route que va suivre à travers

l'espace le rapide messager des dieux. L'imagination s'envole à la suite de *Mercure*. Rien de pareil dans le *Mercure* de Jean de Bologne : il est représenté dans la plénitude de son action et par cela même infiniment moins poétique, car Lessing a raison de dire que le trait caractéristique de la poésie et sa supériorité sur les autres arts est de représenter, en même temps que le présent, le passé et l'avenir, pouvoir merveilleux qu'il dénie à tort à la sculpture. Qu'on nous pardonne ces considérations un peu subtiles, car elles sont ici nécessaires et donneront la clef de toutes les œuvres de Rude : le *Mercure*, disons-nous, est une œuvre souverainement poétique, parce que, sans parler des beautés supérieures de l'exécution dont nous n'avons pas à nous occuper ici, elle résume une triple action dans son immobilité : Mercure *vient* de tuer Argus, il *rattache* ses talonnières et il *va* prendre son vol vers l'Olympe.

Il serait superflu d'appliquer ces considérations au *Départ ;* qui ne voit combien ce sujet était admirablement approprié au génie de Rude et que c'est précisément cette rencontre unique d'un sujet, où tout est mouvement, avec une âme enthousiaste et patriotique, et une main rompue de longue date à toutes les difficultés et à tous les prestiges de l'art, qui devait enfanter le chef-d'œuvre de la sculpture moderne ? Rude se rendait-il compte de cette prédilection pour le mouvement et de cette habileté, je dirais presque de cette rouerie de métier, qui consiste à le représenter non dans sa plénitude et son achèvement, mais dans sa phase initiale et, pour parler comme les chimistes, à l'état naissant ? Il n'en faut pas douter, car il ne croyait ni aux rencontres heureuses ni au génie inconscient. Il admirait beaucoup le tableau de Gleyre et, quand il le commentait et le faisait admirer à ses élèves, le trait capital qu'il choisissait comme le texte de la leçon, c'est que Gleyre n'avait pas détaché un sujet *tout fait* dans les évangiles, mais qu'après les avoir lus attentivement, il avait vu l'action s'accomplir sous ses yeux : « Il peint vraiment, disait Rude, la *séparation* des apôtres. » Il semble que cette leçon, donnée en face de l'œuvre d'un autre, soit un commentaire de ses propres œuvres.

Il est temps d'arriver aux détails de son enseignement et de nous mettre, pour ainsi parler, à sa suite et dans le groupe de ses élèves. Il avait, avons-nous dit, son *ironie* et sa *maieutique :* l'art de réfuter l'adversaire et l'art d'accoucher les esprits en leur faisant tirer de leur propre

fonds les vrais principes de l'art. Ce qu'il avait à cœur de chasser du temple de l'art et d'extirper tout d'abord du cœur de ses élèves, c'est ce qu'on pourrait appeler le préjugé aristocratique, je veux dire la foi aveugle au génie inné et la superstition des grands mots trompeurs et vides d'idéal et d'inspiration. Entendons-nous pourtant : Rude avait eu beau naître dans une forge de la vieille rue aux Poissons, il était, dans un sens, aristocrate de naissance. Comment un critique a-t-il pu écrire : « Nous avons cherché en vain les traces de son caractère dans son œuvre. Y a-t-il mis un peu de sa vie ? Où trouvez-vous un écho de l'histoire qu'il a vécue ? » Eh ! partout et jusque dans ces contrastes d'origine plébéienne et de grâce aristocratique que l'histoire politique et littéraire nous apprend à comprendre : c'est dans la forge enfumée qu'il dut rêver de l'Olympe, et c'est au milieu des orages civils et des guerres sanglantes que l'idylle éclôt le plus volontiers, qu'elle soit chantée par Théocrite, Virgile ou Bernardin de Saint-Pierre. Les idylles de marbre, comme le *Pêcheur* et *l'Amour*, ne font pas exception : elles se ramènent donc, comme *le Départ* lui-même, à une inspiration commune et à une même vie individuelle, bien loin d'y faire disparate. Mais Rude croyait démocratiquement à l'égalité fondamentale et native des intelligences : pour lui, génie signifiait longue patience ; idéal, intense méditation ; inspiration, travail acharné et fécond. Quoi ! si le génie était réellement un don inné, ne serait-il pas plus ridicule encore de s'en enorgueillir comme d'un privilège, puisque le propre du privilège est de ne pas impliquer le mérite et même de l'exclure. Et puis ce préjugé tenace a pour résultat de décourager le talent et d'arrêter l'essor des jeunes gens, car on ne saurait dire aux jeunes gens : *Ayez du génie*, puisque c'est un privilège et qu'il ne dépend aucunement de leurs efforts : dès lors, au lieu de faire de la sculpture, fût-ce *au fond d'un puits*, ils s'autoriseront du préjugé pour attendre l'inspiration en se croisant les bras, et chercheront, non à produire mais à se produire. Rude avait des maximes plus consolantes que ce quiétisme artistique imposé par la médiocrité et accepté par la paresse. Voici à peu près comment il parlait à ses élèves : « Ne craignez pas qu'on vous reproche vos œuvres de débutants et gardez-vous d'en rougir jamais vous-mêmes, pourvu que vous fassiez toujours de votre mieux. Depuis quand le mouvement ne se prouve-t-il plus en marchant ? Espérez-vous débuter par un chef-d'œuvre et que votre coup d'essai sera un coup de maître ? L'important est de produire. Les critiques sont

vraiment bien aveugles de décourager les jeunes en opposant aux vrais chefs-d'œuvre des essais, naïfs peut-être et, à coup sûr, très imparfaits, mais consciencieux et sincères.

Rude aurait pu dire, comme Montaigne, qu'il ne faut pas *artialiser* la nature, mais *naturaliser* l'art. Pour cela il faut copier la nature sans se soucier d'un chimérique idéal et sans attendre une problématique inspiration. Rude employait à la manière de Socrate les comparaisons les plus populaires, parfois les plus triviales, pour enfoncer, si l'on peut dire, ces théories dans l'esprit de ses élèves : « Avez-vous remarqué, disait-il, que ceux qui soutiennent avec le plus de conviction ou plutôt d'obstination le préjugé aristocratique de l'inégalité native des intelligences n'hésitent guère à mettre la leur au niveau des plus hautes et ne proclament cette inégalité qu'au-dessous d'eux et au détriment de ceux qu'ils croient leurs inférieurs ? Comme il est heureux, ajoutait-il, que les enfants apprennent à marcher avant d'avoir pu entendre ces billevesées : ils ne s'essayeraient pas avant vingt ans, ils ne marcheraient jamais ; ceux-là seulement qui se persuaderaient qu'ils ont du génie feraient l'épreuve de leurs forces, et nous aurions finalement deux races d'hommes, les génies, c'est-à-dire ceux qui marcheraient, et les culs-de-jatte ! »

Rude poursuivait encore de ses sarcasmes les mots de *sentiment*, de *style*, de *caractère*, dont les artistes ont coutume d'émailler leur langage et qui sont l'ornement des livres et des articles de critique d'art. Nous l'avons vu : l'idéal n'est le plus souvent que l'ignorance du réel et l'impuissance de voir la nature telle qu'elle est, car il serait bien étrange que notre esprit pût concevoir plus que les choses ne pourraient fournir. L'idéal est encore l'ignorance, dans ce sens que bien des yeux sont ouverts sur la nature, mais qu'il en est peu d'assez pénétrants pour aller au delà de ce que Rude appelait le *papillotage* des surfaces et la surprendre dans son intimité : ceux qui en sont capables saisissent si l'on veut l'idéal, mais un idéal qui n'est pas autre chose que le réel contemplé dans sa plénitude et face à face. Ne craignez pas d'épuiser jamais cette réalité, si riche et si féconde, et attachez-vous à la dégager des voiles qui la couvrent et à la contempler pour ainsi dire à nu : Michel-Ange dessinait d'abord le squelette, puis il le revêtait de muscles, enfin il couvrait ces muscles de peau. Ce n'est pas copier l'idéal, c'est plutôt reconstruire le réel selon les procédés mêmes de la nature prise pour

guide et, si l'on tient à ce mot, pour inspiratrice. Dès lors le *sentiment* se dégage de lui-même et l'artiste n'a que faire de s'en préoccuper : s'il songe à le faire entrer dans son œuvre, à le surajouter pour ainsi dire après coup par quelque procédé spécial, il tombera fatalement dans la sensiblerie, la manière, l'affectation. Pourvu qu'elle soit vraie, conforme à la nature, une œuvre aura toujours ce qu'on est convenu d'appeler, sans trop se rendre compte de ces mots énigmatiques, le *style* et le *caractère :* substituer à la nature l'imitation d'autrui, les procédés d'école, c'est effacer les différences des hommes et des œuvres et répandre sur tout ce que l'on fait ce vernis d'uniformité qui est l'opposé du *style* qui est l'homme même avec ses qualités et ses défauts personnels, l'opposé du *caractère* qui est précisément le résultat de l'individualité de l'artiste fièrement maintenue dans sa vie et affirmée dans son œuvre. — Du moins, dira-t-on, ferez-vous une exception pour les œuvres purement décoratives et monumentales, qui ne sauraient être l'imitation de la nature et doivent admettre, dans une juste mesure, la *convention*, puisque leur principal mérite doit être de s'harmoniser avec les grandes lignes d'un monument. — Pas du tout, répondait Rude ; plus une œuvre serrera de près la nature, plus elle sera décorative et monumentale ; et il ajoutait : Voyez le Parthénon. La postérité dira : Voyez le groupe du *Départ* et comparez-le, au seul point de vue monumental, aux œuvres froides et mortes qui décorent les trois autres pieds-droits et qui pourtant ont été traitées avec cette préoccupation visible de la décoration et de l'effet monumental. On citera le Louvre de Jean Goujon, mais rien ne prouve qu'un admirable artiste comme Jean Goujon, décorant un nouveau Louvre selon la théorie absolue de l'imitation de la nature, ne se surpasserait pas lui-même. — Quel est donc le résultat de l'enseignement négatif et réfutatif de Rude? Le voici en deux mots : le génie n'est pas une exception et pour ainsi dire un monstre, car tout artiste a son génie, qui n'est que la nature elle-même, affirmée par la méthode et perfectionnée par le travail; l'idéal n'est pas au-dessus, mais au fond du réel, ou plutôt il est le réel lui-même, envisagé dans sa haute et pleine beauté ; le sentiment, le style, le caractère ne doivent pas être surajoutés à l'œuvre d'art, par je ne sais quel artifice dont quelques-uns seulement posséderaient le secret : ils s'en dégagent spontanément par cela seul qu'elle est vraie et conforme à la nature, et que l'artiste a su sauvegarder et développer sa forte personnalité. Au fond, l'art

ne s'ajoute pas à la nature : il la comprend, l'imite et l'interprète. La doctrine de Rude pourrait donc s'appeler un naturalisme ou un réalisme supérieur.

Rude recommandait à ses élèves la lecture du livre d'Émeric David, un peu oublié aujourd'hui, mais non vieilli, sur *l'Art statuaire*, livre qu'il considérait comme le bréviaire du sculpteur. Émeric David avait pu lui suggérer ce précepte : Imitez la nature et n'imitez qu'elle, mais on sait que les écoles les plus irréconciliables de l'antiquité, le stoïcisme et l'épicurisme, prenaient pour point de départ de la morale ce commun précepte qui par conséquent doit être fort équivoque, puisqu'on en peut tirer les contraires. On a écrit avec légèreté : « Rude, obéissant et timide devant la vérité extérieure, appelait respectueusement Nature tout modèle vivant posant devant lui, à cinq francs par jour. » Le même critique, Th. Sylvestre, lui fait encore le reproche de n'avoir jamais su abréger sa méthode : « A chaque nouvelle statue, il paraissait recommencer ses études avec une invincible patience. » Cesser de consulter le modèle vivant, prendre le parti de s'imiter soi-même, serait-ce donc le but à atteindre en sculpture, le plus précis de tous les arts, le seul peut-être où les détails et l'ensemble soient matériellement mesurables? Alors, qu'on chasse le modèle à cinq francs par jour et qu'on nous ramène aux *canons!* Le statuaire qui a été chargé de représenter le maître devait lui mettre en mains, non le marteau ou l'ébauchoir, attributs de tout sculpteur, mais le fil à plomb et le compas, car il en faisait constamment usage, et, bien qu'il eût au plus haut point ce que Léonard de Vinci appelle « le bon jugement de l'œil », il ne se fiait jamais à ses yeux. Il admirait la signification profonde des trois pierres gravées, décrites par Winckelmann : l'une représente Prométhée mesurant le corps humain en se servant d'un fil à plomb; un autre, Prométhée modelant le squelette; le troisième, Prométhée pesant dans une balance les membres humains. Il en concluait qu'il ne suffit pas d'avoir dérobé le feu du ciel, ni surtout de s'imaginer qu'on l'a dérobé : l'art, comme la science, ne doit jamais oublier la profonde formule de Képler, *scire est mensurare*, savoir, c'est mesurer. Qu'est-ce que l'homme pour le sculpteur ? « L'homme, disait Rude, est un squelette dont les muscles sont l'ornement. » Il étudiait donc et les muscles et les os, les uns après les autres, les uns avec les autres, et toujours le compas à la main. Il recommandait cette expérience à ses élèves : Éclairez convenablement avec une lampe les

contours de la *Vénus de Médicis*, vous verrez apparaître sous le poli de l'épiderme toute la myologie.

Son premier soin, en face du modèle vivant, était de prendre trois points en ronde bosse entre les clavicules, au milieu de l'os pubien, à la malléole interne, puis, il réglait les parties comprises entre ces grandes divisions, marquait les têtes d'os, les éminences musculaires, et dressait ainsi le plan topographique du corps humain. Vous vous représentiez peut-être un Michel-Ange inspiré, faisant voler autour de lui les éclats du marbre et voyant si grand que parfois il ne lui restait plus de marbre pour les pieds de la statue; ou bien un Pierre Puget disant : « Je nage quand je travaille; le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce! » et vous vous trouvez en présence d'un timide et consciencieux ouvrier. On se rappelle ce paysan traduit devant le préteur sous l'accusation de sortilège, parce que ses champs étaient fertiles au milieu de la stérilité de ceux des voisins; il montra ses mains calleuses, ses bras robustes, ses lourds hoyaux, et dit simplement ce mot, que Rude aurait pu répéter quand on lui parlait de son génie, en montrant son fil à plomb et son compas : *Veneficia mea hæc sunt*, mes sortilèges, les voilà! Comprend-on maintenant la précision mathématique de la formule : Imitez la nature? Oui, Rude recommençait ses études à chaque œuvre nouvelle, mais cette critique est un grand éloge; cela veut dire, selon une expression d'atelier, qu'il ne travaillait jamais *de chic*, et, bien qu'il ait pu, comme un autre, se tromper, on lui rendra cette justice qu'il ne fut jamais *poncif* et que chacune de ses œuvres est bien vivante, comme la nature même, qui ne fait pas toujours des Apollon ou des Hercule, mais donne à toutes ses créatures l'accent profond de la vie et de l'individualité. Ses élèves, imitant leur maître, avaient l'habitude de tatouer d'encre les articulations et les saillies du modèle, et de planter, dans leurs maquettes, des chevilles de bois comme points de repère. Avec cette méthode, la lenteur au travail est une loi absolue; on ne peut ni faire vite, ni se passer de la nature. Faire vite! Michel-Ange travailla huit ans à son *Jugement dernier*, et Rude estimait que la *Vénus Callipyge* du musée de Naples avait exigé dix ans au moins d'un travail assidu. Se passer de la nature! Rude connaissait cette belle méthode pour l'avoir vu pratiquer en Belgique par les Godecharles et les Van Geel, et le lecteur en a remarqué les brillants résultats. Qu'on se rappelle que pour chaque œuvre de Rude on peut reconstituer en quelque sorte les séances de pose

et nommer le modèle qui a posé : nous en avons vu les preuves authentiques dans les chapitres précédents; ajoutons ici que, selon une tradition d'atelier, le guerrier qui occupe le centre du groupe du *Départ* a eu pour modèle un fils naturel de Buffon, devenu modèle d'atelier, et qu'on appelait familièrement le *beau Bourguignon*.

Le lecteur n'a qu'à se rappeler les détails donnés précédemment sur la vie journalière de Rude pour voir à quel point il était resté en tout l'homme de la nature. Dans l'unique et court voyage qu'il fit en Italie, en 1842, avec son ami G. Bouchet, ses admirations enthousiastes sont des plus curieuses à noter, car elles prouvent qu'il voyait l'antiquité elle-même à travers la nature : en face de la Méditerranée, qu'il contemplait pour la première fois, il s'écrie : « Ne sont-ce pas les coursiers de Neptune qui accourent ainsi, blancs d'écume, à la surface des flots, et ne voyez-vous point le char d'Amphitrite ? » Il aperçoit à Arles une vieille femme accroupie : « Bouchet, mais voyez donc, quel maintien ! quelle noblesse ! c'est la mère d'Ulysse. » Dans la baie de Naples, il voit un jeune pêcheur dans sa barque, les jambes pendantes et les pieds dans l'eau : « Voyez, s'écrie-t-il, il est coiffé comme le mien ! » En un mot, il pense toutes choses, si l'on peut dire, sculpturalement, et rapporte sans cesse tout à son art, carriers trapus, flots azurés de la Méditerranée, vieille femme réchauffant ses membres au soleil, petit pêcheur qui chante dans sa barque. Et qu'admire-t-il de préférence dans les musées d'Italie ? Les chefs-d'œuvre qui lui semblent les plus rapprochés de la nature : « Ce Dante, dit-il au musée de Naples, doit être fait d'après nature, voyez quelle vérité, quel caractère dans tous ses traits. Ne vous semble-t-il pas que le poète serait mieux traduit si ses traducteurs venaient étudier et méditer en face de cette belle tête ? Je suis sûr qu'Ary Scheffer la connaît. » Michel-Ange le ravit d'enthousiasme et plus encore comme peintre que comme sculpteur : la Chapelle Sixtine lui parut plus admirable encore que le *Moïse* et il répétait sans cesse à son ami : « C'est le premier peintre du monde ! » En face des œuvres de Canova, il admire quelquefois, mais le plus souvent il fait des réserves : « Ce n'est qu'un pastiche de l'antique. »

Ce qu'il y avait de dédain dans cette expression, il est facile de le comprendre : il adorait l'antiquité, mais il ne pouvait souffrir qu'on l'imitât, persuadé que c'est seulement en imitant la nature qu'on peut égaler les anciens. Il insistait souvent sur cette idée qu'en art l'exécution

est tout : la forme, oserait-on dire, emporte le fond. Il faut se garder non seulement des sujets tout faits, mais encore des sujets surtout poétiques et littéraires. Il ne s'agit pas simplement de faire naître n'importe comment telle pensée ou telle émotion dans l'âme du spectateur : en art, le *comment* est presque tout. Il regardait la nature comme un dieu dont il était le prêtre : il eût cru commettre un sacrilège en laissant s'introduire dans les rites trop de fantaisie personnelle. Lui qui, dans la vie de chaque jour, se montrait ordinairement si gai et si plein d'entrain, devenait presque solennel devant la glaise ou devant le marbre : « Il est, disait-il, des œuvres qu'on ne peut faire en riant ! » Pradier, au contraire, travaillait volontiers entouré de visiteurs avec lesquels il riait et plaisantait ; mais Pradier ne mérita que trop l'épigramme de Préault : « Il part tous les matins pour Athènes et arrive tous les soirs au quartier Bréda ! » Ce même Préault disait de lui-même : « Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau. » Rude restait à son atelier et ne faisait faire la roue ni à son cœur ni à son cerveau. Aussi ses contemporains, gâtés par l'art énervé et théâtral des Pradier, ne lui rendirent pas pleine justice : de notre temps, comme du temps d'Anytus, s'affranchir des traditions et tenter des voies nouvelles, cela s'appelle encore « introduire de nouvelles divinités et corrompre la jeunesse ».

M. Ch. Gindriez, malgré son admiration pour Rude, semble se faire l'écho de ces critiques : « Il serait temps de lui demander maintenant comment il peut justifier ce titre de novateur que l'histoire lui décerne, pourquoi c'est de son penchant vers la nature qu'elle fait descendre le grand courant qui a emporté et renouvelé la sculpture moderne. Il s'est peu modernisé, en somme ; il a assez peu vécu la vie de son époque ; il n'a pas découvert tout ce qu'il y a de grand dans l'histoire, tout ce qu'on peut trouver de beauté cachée, de poésie ignorée, dans la trame vulgaire de notre vie de chaque jour. » J'en demande pardon à l'habile critique, mais il me semble que si Rude eût découvert et rendu tout cela, il ne serait pas un sculpteur, mais la sculpture ; il n'aurait pas fondé une école incomparable, il aurait condamné l'art à la stérilité et à la mort : *non omnia possumus omnes*. Le critique continue par une comparaison de Rude avec les sculpteurs de son temps, comparaison qui semble le rabaisser et qui en réalité l'élève singulièrement, puisqu'elle nous fait voir réunis en lui par une synthèse éminente leurs mérites divers : « Dans ce sens, David d'Angers l'avait précédé et l'a toujours laissé loin derrière

lui. Si l'on veut une âme ouverte, vibrant à tous les souffles, brûlée de toutes les fièvres, Préault le bouscule et passe. Dans le champ de la grâce païenne, Pradier lui a laissé peu d'épis à glaner; Flaxmann et Thorwaldsen n'avaient-ils pas pénétré plus avant que personne dans l'esprit et dans l'âme même de la Grèce ? Si vous pensez à cette introduction d'un sang plus jeune et plus actif dans un art épuisé, Canova n'avait-il pas montré le terrain où l'antiquité et la nature pouvaient se réconcilier, et ne les avait-il pas fait embrasser dans des chefs-d'œuvre ? Et quant au dégoût des Académies, des doctrines transmises, des formules dogmatiques, quant au retour sincère et naïf à la nature, il y a longtemps que les écrivains et les poètes l'avaient chanté dans de beaux livres, que les peintres avaient relevé dans la forêt de Fontainebleau, en face des divinités adorées à Paris, le culte des choses rustiques, la religion des divinités agrestes et l'autel du dieu Pan. » Voilà une belle page de critique, mais en quoi se résume-t-elle ? *Le Cid* n'est pas *Andromaque* et le poète de la *Légende des siècles* n'est pas le poète des *Nuits !*

Il nous reste à passer des principes généraux de l'esthétique de Rude à leur application et à son enseignement proprement dit. Un jour, Sophie Frémiet, qui dirigeait alors à Bruxelles une école de dessin, recevait la visite du peintre Louis David, et au même moment on venait lui annoncer que les élèves de la dernière division manquaient de modèles à copier. Louis David prit une feuille blanche et, tout en causant, se mit à dessiner des nez, des yeux et des oreilles : « Tenez, dit-il quand il eut fini, envoyez-leur cela. » Rude, au lieu de feuilles de papier, faisait tendre dans son atelier une grande toile noire sur un châssis; les élèves s'armaient en guise de porte-crayon d'un bâton au bout duquel était fixé un morceau de craie, indiquaient les points de repère et les grandes divisions; élèves et maîtres faisaient leurs dessins de grandeur naturelle, le modèle toujours sous les yeux. Dans son atelier de la rue d'Enfer, j'ai vu de ces grands dessins sur les boiseries, sur les portes : ces boiseries et ces portes en conservent encore la trace, mais elles ont servi à faire des voliges, et bien adroit qui les retrouverait aujourd'hui entre les chevrons et les tuiles de la haute maison de rapport qui a remplacé le modeste atelier et qu'on achevait à cette époque, tandis que la pauvre treille de Rude à demi arrachée se desséchait sur les plâtras en attendant tristement le dernier coup de hache ou de pioche. Voilà donc les deux méthodes en présence : celle de Louis David qui commence par les

détails, et celle de Rude qui débute par les *ensembles*. « Prenez de grands points, tout est là », répétait sans cesse le sculpteur. Émeric David, son guide favori, était d'une opinion toute différente et conseillait de copier d'abord les antiques et de les copier par morceaux séparés. « Non, disait Rude, il faut copier d'abord le modèle vivant et commencer par les ensembles avant d'arriver aux détails. » Qui donc a raison, du sculpteur ou du peintre? La question n'est pas de celles que l'on peut résoudre aisément et en courant : tout l'avenir de l'enseignement du dessin dépend de la solution qu'on choisira. Laissant aux hommes spéciaux le soin de discuter la partie technique du problème, contentons-nous de remarquer que Rude, ici comme partout, suit les indications de la nature qui nous montre toujours la synthèse précédant l'analyse et nous offre toujours des touts complets, jamais des parties séparées et isolées les unes des autres. Faut-il donc, dans l'enseignement, « changer tout cela » et n'est-ce pas mettre le cœur à droite? Remarquons encore que si nous consultons les tendances naturelles de l'enfant — et bien présomptueux l'éducateur qui se dispense de les interroger, — cette étude subjective concorde absolument avec l'observation objective de la nature : « Quels sont les objets que l'enfant veut tout d'abord représenter ? se demande M. Spencer dans son ouvrage sur *l'Éducation*[1]. Les gros objets, ceux qui ont des couleurs éclatantes, ceux qui lui rappellent ses plaisirs, les gens qui ont produit sur lui une vive impression, les vaches et les chiens, modèles favoris, parce qu'ils l'attirent par tous leurs aspects, les maisons qu'il voit tous les jours et qui le frappent par leur grandeur, ou fixent son attention par les contrastes de leurs diverses parties. » Prenant comme point de départ cette observation que chacun peut vérifier, il critique sévèrement la méthode surannée qui consiste à commencer par les détails, et surtout celle qui propose d'abord à l'élève les définitions abstraites des lignes et des plans : préluder à l'étude du dessin par cette besogne aussi aride qu'ennuyeuse, c'est enseigner à parler une langue vivante par les règles et les définitions des différentes sortes de mots ; c'est faire à l'enfant un cours d'anatomie des muscles et des os pour lui apprendre à marcher.

Si nous passons de ces études préparatoires aux essais de l'artiste qui peut déjà voler de ses propres ailes, nous n'aurons qu'à résumer les observations éparses dans les chapitres précédents pour avoir un ensemble des préceptes de Rude : « *Soyez artiste le plus complètement*

1. Page 114 de notre traduction.

possible », et, pour cela, que rien d'humain ne vous soit étranger. De là ces cours mutuels où ses élèves lisaient les anciens, étudiaient l'anatomie, la géométrie, la musique, et se mettaient au courant du mouvement littéraire et artistique. Rude admirait passionnément Berlioz, à une époque où ses compatriotes sifflaient sa musique. « *Enfoncez-vous jusqu'au cou dans votre sujet* », précepte qui, à certains égards, revient au précédent, car il implique les longues et consciencieuses recherches, la réflexion et la méditation assidues, la condamnation sans appel de ceux qui disent, au contraire : « Rimons d'abord, le sujet viendra ensuite », et de ceux qui commencent par peindre ou sculpter, sauf à consulter ensuite leurs amis sur le nom à donner à leur œuvre nouvelle : « *Ayez la tête froide et le cœur chaud* » ; la méditation ne consiste pas à se monter l'imagination, et moins encore à fermer les yeux et à ne penser à rien : « C'est une prière naturelle, disait excellemment Malebranche, par laquelle nous obtenons que la raison nous éclaire. » Rude disait encore : « *L'impatience est fille du doute; quand on est sûr d'arriver on ne se presse pas.* » Traduction de la maxime : « Hâtez-vous lentement. » Surtout que l'artiste n'oublie pas que l'essentiel pour lui c'est de « produire », non de se produire, parce que le génie n'est que le travail accumulé. Il est touchant d'entendre le vieillard, après sa première attaque, ayant déjà un pied dans la tombe, répondre à son neveu Cabet qui lui demandait si la nuit avait été bonne : « Excellente; seulement j'ai beaucoup rêvé, et je ne sais ce qu'en dira le docteur ; quant à moi, je ne m'en plains pas, car je rêvais à mes marbres du Salon, auxquels il me reste tant à faire; je rêvais que j'y travaillais et que je les finissais à mon gré. Aussi étais-je fort heureux ! » C'est ainsi que son compatriote Bossuet, tout plein de la lecture d'Homère, composait des vers grecs pendant son sommeil. Ni le cerveau, ni la main, n'étaient affaiblis par tant d'années de labeur. Il mourut debout, comme le prescrivaient ses chers stoïciens, après avoir complètement réalisé dans sa vie le poème de l'art et de la vertu, *in actu mori !*

Pendant l'année de 1855, Rude, membre du jury à l'Exposition, se surmena. Consciencieux, ardent à sa tâche, qu'il l'eût choisie ou qu'elle lui eût été imposée, obligé, contre ses goûts et ses habitudes, de figurer aux réceptions, d'assister aux dîners officiels, il sentit bien que ces fatigues nouvelles ruinaient sa santé affaiblie et reçut maint avertissement qu'il négligea, accès de faiblesse subits, conseils de ses amis et exhorta-

tions à se ménager. Il put jouir encore pleinement de deux grandes satisfactions : la première s'adressait au sculpteur, qui obtint par le suffrage presque unanime (47 voix sur 50) de ses collègues de toutes les nations la première des quatre grandes médailles d'honneur, récompense à laquelle il s'étonnait lui-même d'attacher tant de prix et qui lui alla au cœur. C'était une réparation éclatante et officielle des injustices académiques, et il est à croire que l'Institut, converti et repentant, s'y associa pleinement. La seconde et plus intime satisfaction qu'il éprouva fut la naissance d'une petite nièce, j'allais dire d'une petite-fille, car il aimait Mme Cabet comme sa fille d'adoption et Cabet, son compatriote, son élève, le futur auteur de *la Résistance* de Dijon, était aussi un fils pour lui. Cabet était son espérance, le soutien de son courage, et il pensait que s'il succombait avant d'avoir terminé les œuvres commencées, une main habile, -- celle de son élève de prédilection — les achèverait, comme il avait achevé le *Caton* de son ami Roman. Il n'avait voulu exposer ni *l'Amour*, ni l'*Hébé*, qu'il ne croyait pas encore avoir poussés à la perfection qu'il rêvait.

On peut donc dire qu'en somme ses derniers jours, soutenus par la tendresse passionnée de sa femme, embellis par la touchante unanimité des artistes à saluer en lui le maître incontesté, attendris par la naissance de cette petite-fille qui devait faire revivre ce nom populaire de François qui était le sien, et qui avait été celui de deux de ses sœurs, furent aussi heureux et aussi glorieux que ses amis et ses admirateurs pouvaient le souhaiter.

Donnons maintenant la parole à M. M. Legrand pour raconter ses derniers instants : « Après son potage, il se sent si bien remis — il avait eu la veille un évanouissement, — qu'il prend sa pipe, signe de bon augure toujours bien accueilli par ceux qui soignent les fumeurs malades, avec la santé reviennent les habitudes. Quand Mme Rude entra de nouveau près de lui, il se plaignit de se sentir mal à l'aise : une quinte de toux venait de lui enlever tout le bien-être qu'il avait ressenti en se levant. Tandis qu'il parlait, Mme Rude vit son visage s'altérer ; elle fit prier M. Cabet de descendre (il demeurait à l'étage supérieur et soignait sa femme non encore relevée de ses couches). Il vint sur-le-champ. Mme Rude, de plus en plus inquiète, donna l'ordre de courir chercher le médecin. Rude, répondant aux questions de M. Cabet, indique de la main la région du cœur : « J'ai des douleurs par là », dit-il.

Puis il étend, par un mouvement brusque, ses bras et ses jambes, en même temps que son corps est rejeté en arrière sur son fauteuil, pousse un faible cri « Ah ! » et murmure deux ou trois mots inintelligibles. Tout cela avait duré moins d'une minute. Rude était mort, à dix heures du matin, le 3 novembre 1855. La cause d'une mort si subite fut attribuée à une rupture du cœur. Il n'y a guère, en effet, que les ruptures du cœur ou des grands vaisseaux qui tuent avec cette instantanéité. »

Le lendemain, on voilait d'un crêpe le *Pêcheur* et le buste de *M*me *Cabet* qui figuraient à l'Exposition universelle. Deux jours après, le corps fut porté au cimetière Montparnasse, où sa modeste tombe n'a d'autre ornement que son buste par Cabet, dont les reproductions en plâtre se vendirent alors en Bourgogne par centaines d'exemplaires. Ary Scheffer, Heim, Dumont et Noisot tenaient les cordons du poêle. Noisot avait rêvé d'élever à son ami un tombeau sur la colline du Fixin, projet que des considérations de famille empêchèrent de réaliser ; il érigea du moins, en l'honneur de son ami, le buste de Cabet, à deux pas du *Napoléon* et de la tombe qu'il se préparait à lui-même. Peut-être la France ne connut-elle pas alors la grandeur de la perte qu'elle venait de faire, mais bien peu d'années se passèrent avant que la vraie postérité ait commencé pour Rude et porté son jugement définitif. Comme sculpteur, il est le chef de notre admirable École française, et c'est tout dire ; comme homme, il est de ceux dont on dira toujours, comme de Turenne, qu'ils font honneur à l'humanité.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

A DIJON, DE 1804 A 1805

Buste en plâtre du graveur L. G. Monnier.

Thésée ramassant un palet, plâtre 1/4 nature.

A PARIS, DE 1806 A 1814

Travaux à la colonne Vendôme. (Piédestal.)

Bustes de la famille Ternaux, de Feuchot.

Concours : de 1809, *Marius sur les ruines de Carthage*; de 1812, *Aristée pleurant ses abeilles*.

A BRUXELLES, DE 1816 A 1827

Bustes de Bonnet, le conventionnel; de Villaine; de J. Jacotot, le célèbre pédagogue; du poète Delille; du roi Guillaume Ier, en plâtre, puis en marbre; du peintre Louis David; médaillon de Louis David pour une médaille fondue en bronze et en argent en 1820, avec cette inscription au revers : *L'École française reconnaissante.*

Une Chaire de vérité, pour l'église Saint-Etienne, de Lille; cette chaire, en bois sculpté, se compose de cinq figures de ronde bosse et d'un bas-relief (*la Foi*, *l'Espérance*, un *Archange*, deux *Anges*, la *Lapidation de saint Étienne*).

Cariatides : pour la loge royale du Grand-Théâtre et pour la salle du Concert noble.

Au palais du Roi : Ornements des plafonds des escaliers particuliers; les armes des Pays-Bas au plafond du vestibule; frise de figures allégoriques pour la salle des Fêtes; Enfants ailés jouant de divers instruments, pour la salle de bal; cheminée en marbre pour la chambre à coucher de la reine : Amours jouant sur le dos de monstres marins dans la frise, et deux têtes dans les gaines divisées en deux compartiments contenant chacun un bas-relief.

A l'hôtel des Monnaies : fronton en pierre avec les bustes de Mercure et de Vulcain.

Au palais des États-Généraux : pour la première chambre, deux Génies tenant un cadran de cheminée; pour la deuxième chambre, un Génie tenant l'écusson aux armes des Pays-Bas.

Au château de Terwueren : *la Chasse de Méléagre*, grand bas-relief en pierre, et deux trophées pour la façade principale; une frise d'enfants avec des guirlandes de fleurs et de fruits pour la décoration du vestibule; huit bas-reliefs de marbre (*Histoire d'Achille*), pour la rotonde du palais, avec quelques figures entourées d'ornements; une cheminée en marbre pour le salon de réception; *Romulus* et *Rémus*, figures entourées d'attributs de guerre; Génies tenant des écussons pour dessus de portes en marbre de la salle à manger; dessins pour quelques sujets peints au salon de réception.

Bibliothèque du duc d'Aremberg : plafond, figures et ornements.

Sujet de pendule pour un industriel (remporta le premier prix à l'exposition de Harlem). Rude l'avait retouché pour la ciselure.

A PARIS, DE 1827 A 1855

1828. — *Vierge immaculée*, en plâtre, pour l'église Saint-Gervais.

1828. — *Mercure rattachant ses talonnières*, en plâtre, puis en bronze. (Au Louvre.)

1828. — Buste de Lapeyrouse pour le Musée de la Marine.

1828. — Buste de Devosge, pour le Musée de Dijon.

1829. — *L'Armée française revenant d'Égypte.* (Frise de l'Arc de triomphe.)

1831. — Buste de Louis David, en marbre, 2e exemplaire. (Au Louvre.)

1833. — *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue.* (Au Louvre.)

1835. — *Prométhée animant les Arts.* (Façade de la Chambre des députés.)

1836. — *Le Départ des Volontaires de la République* en 1792. (Arc de triomphe.)

1837. — *Mercure rattachant ses talonnières*, en bronze, pour M. Thiers. (Au Louvre, salle Thiers.)

1838. — *Le Maréchal de Saxe.* (Versailles.)

1839. — *La Douceur, jeune fille caressant un oiseau.* (Tombeau de Cartellier, au Père-Lachaise.)

1840. — *Caton d'Utique*, commencé par Roman, achevé par Rude. (Au Louvre.)

1841. — *Le Baptême du Christ* (le Christ, saint Jean, un ange), groupe en marbre. (Église de la Madeleine.)

1841. — Buste de Dupin.

1842. — *Louis XIII*, en argent, avec son piédestal. (Château de Dampierre.)

1842. — Buste du connétable Albert de Luynes. (Château de Dampierre.)

1843. — Buste du docteur Mercier, de Dijon, marbre.

1843. — Buste de Noisot, marbre.

1847. — *Tombeau de Godefroy Cavaignac.* (Cimetière Montmartre.)

1847. — *Napoléon Ier*, bronze. (A Fixin, près Dijon.)

1848. — *Gaspard Monge*, statue en bronze. (Beaune.)

1850. — Buste de Demontry, représentant du peuple. (Cimetière de Dijon.)

1852. — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*, marbre, pour le jardin du Luxembourg. (Au Louvre.)

1852. — *Calvaire*, en bronze : Christ, Marie, saint Jean. (Pour l'église Saint-Vincent-de-Paul.)

1853. — *Le Maréchal Ney*, statue en bronze. (Carrefour de l'Observatoire.)

1853. — *Le Général Bertrand*, statue en bronze. (Châteauroux.)

1854. — *Nicolas Poussin.* (Galerie extérieure du nouveau Louvre.)

1854. — *Houdon.* (Galerie extérieure du nouveau Louvre.)

1854. — *L'Histoire*, petit groupe allégorique, pour M. Villiaumé.

1855. — Buste de Mme Cabet, née Martine Vanderhaert. (Au Louvre.)

1855. — Buste de Pagnerre, éditeur. (Sur son tombeau.)

1855. — Buste de Fr. Devosge, marbre, 2e exemplaire.

1855. — *Tête de Jésus crucifié*, copie du *Calvaire.* (Au Louvre.)

1855. — *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter*, groupe en marbre. (Musée de Dijon.)

1855. — *L'Amour dominateur du monde*, marbre. (Musée de Dijon.)

SALONS

Rude a exposé aux huit Salons suivants et à l'Exposition universelle de 1855 : en 1827, *la Vierge immaculée* et le *Mercure*, en plâtre ; en 1831, les bustes de *Lapeyrouse* et de *Louis David ;* en 1833, le *Jeune Pêcheur napolitain ;* en 1834, le *Mercure*, en bronze ; en 1838, le buste de *Dupin ;* en 1848, la statue de *Monge ;* en 1852, la *Jeanne d'Arc* et *le Calvaire ;* enfin, en 1855 (Exposition universelle), le *Jeune Pêcheur*, le *Mercure* et le buste de M. C... W... Il n'avait pas voulu, malgré les conseils de ses amis, exposer *l'Amour* et l'*Hébé*, auxquels il travaillait encore.

BIBLIOGRAPHIE

Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. Considérations sur la sculpture. Paris, Dentu, 1856. Sans nom d'auteur. (Par M. Maximin Legrand.)

Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin (Côte-d'Or) et sur le banquet donné à Dijon. (Sans nom d'auteur.)

Promenade à Fixin, notice historique sur ce village et description du monument érigé à Napoléon, par H. V.

Articles du temps : *les Débats* (Delécluze) ; *le Temps* (Ch. Lenormant) ; *l'Artiste ; le National ; la Presse,* etc., etc.

Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers.* Études d'après nature.

Ch. Gindriez : *Rude*, dans *l'Art*, 7e année, t. II, p. 25 et 121.

A. Bertrand : *Nouvelle Revue*, 1er décembre 1886. *L'Esthétique de François Rude.*

A. Bertrand : *l'Œuvre de François Rude en Belgique*, dans *l'Art*, 13e année, t. Ier, p. 157 et 252, et t. II, p. 51.

L. de Fourcaud : *François Rude* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353, et t. XXXVIII, p. 103. Cette consciencieuse et très savante étude n'est pas achevée au moment où le présent volume est mis sous presse.)

E. Spuller, *Conférence faite le dimanche 25 juillet au grand théâtre de Dijon sur la Vie et les Œuvres de François Rude.*

TABLE DES GRAVURES

Maison où est né François Rude 7
François Rude 9
Statue de François Rude, par Tournois. (Dijon.) 13
La Chasse de Méléagre. (Premier fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren 23
La Chasse de Méléagre. (Deuxième fragment.). Bas-relief de Rude au château de Terwueren 25
La Chasse de Méléagre. (Troisième fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren 27
La Chasse de Méléagre. (Quatrième fragment.) Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 29
Achille trempé dans le Styx. Bas-relief de Rude au château de Terwueren . . . 31
Les Premiers Exploits d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren . 33
Achille parmi les filles de Lycomède. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 35
Achille se voit enlever Briséis. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. . 37
Le Cadavre de Patrocle est rapporté dans la tente d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 39
Combat d'Achille contre Hector. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 41
Achille traînant le cadavre d'Hector. Bas-relief de Rude au château de Terwueren. 43
Priam aux pieds d'Achille. Bas-relief de Rude au château de Terwueren 45
Mercure rattachant ses talonnières. (Musée du Louvre.). 53
Mercure rattachant ses talonnières. (Musée du Louvre.). 55
Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue. (Musée du Louvre.). 57
Le Départ des Volontaires de la République en 1792. (Arc de triomphe) 63
Napoléon Ier s'éveillant à la postérité. (Parc de Fixin.). 73
Tombeau de Godefroy Cavaignac. (Cimetière Montmartre, à Paris.) 75
Gaspard Monge. (A Beaune.). 81
Louis XIII enfant. (Château de Dampierre.) 83
Jeanne d'Arc écoutant ses voix. (Musée du Louvre.). 85
Le Baptême du Christ. (Église de la Madeleine, à Paris.) 89
Jésus crucifié. Fragment du *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul. (Musée du Louvre.). 91
L'Amour dominateur. (Musée de Dijon.) 97
Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter. (Musée de Dijon.) 99
Le Retour. Dessin de François Rude. (Musée du Louvre.). 105

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

La famille de Rude et ses premières années. — Impressions d'enfance. — Un bataillon scolaire en 1792 : *Royal-Bonbon*. — La vocation et l'entrée à l'*Académie*. — François Devosge, le premier maître de Rude. — Ses protecteurs Frémiet et Monnier 3

CHAPITRE II

Premier séjour à Paris. — *Thésée ramassant un palet* (1806). — L'École des Beaux-Arts. — Deuxième prix : *Marius méditant sur les ruines de Carthage* (1809). — Premier grand prix : *Aristée pleurant ses abeilles* (1812). — Les événements de 1814 à Dijon. — Départ pour la Belgique 17

CHAPITRE III

Une visite à Terwueren. — L'art à Bruxelles vers 1820. — Sophie Frémiet. — Mariage de Rude. — Son atelier et ses élèves. — *La Chasse de Méléagre*. — Les huit bas-reliefs de l'*Histoire d'Achille*. — Résultats acquis 22

CHAPITRE IV

Portrait de Rude. — Retour définitif à Paris. — *La Vierge immaculée* (1828). — *Mercure rattachant ses talonnières* (1828). — Second *Mercure* pour M. Thiers (1837). — Bustes de Lapeyrouse (1828), de Devosge (1828), de Louis David (1831), etc. — Le *Jeune Pêcheur napolitain jouant avec une tortue* (1833) . . . 48

CHAPITRE V

L'Arc de triomphe. — Intrigues et injustices. — Projets primitifs pour les quatre bas-reliefs et le couronnement. — *L'Armée française revenant d'Égypte* (1829). — *Le Départ des Volontaires de la République en 1792* (1836). — Examen des critiques de David d'Angers 60

CHAPITRE VI

Fixin et le capitaine Noisot. — Statue en bronze de *Napoléon* (1847). — Le banquet de la salle de Flore. — Rude « démocrate radical » et fanatique de Napoléon. — Le *Tombeau de Godefroy Cavaignac* (1847). — Le « réalisme » de Rude 69

CHAPITRE VII

Suite des œuvres historiques. — Leur caractère général. — *Le Maréchal de Saxe* (1838). — *Nicolas Poussin* (1855). — *Houdon* (1855). — *Louis XIII enfant* (1842). — *Gaspard Monge* (1848). — *Le Maréchal Ney* (1853). — *Le Général Bertrand* (1853). — *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (1852) 79

CHAPITRE VIII

La Sculpture religieuse. — Interprétation moderne des traditions. — *Le Baptême du Christ :* le Christ, saint Jean et un ange (1841). — *Le Calvaire* de l'église Saint-Vincent-de-Paul : le Christ, Marie et saint Jean (1852). — Tête et buste de *Jésus crucifié* (1855) 88

CHAPITRE IX

Sujets mythologiques. — Rude commentant une de ses œuvres dans une lettre à Anatole Devosge. — *L'Amour dominateur du monde* (1855). — L'atelier de la rue d'Enfer. — Testament artistique : *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter* (1855). 94

CHAPITRE X

L'Esthétique de Rude. — Phases de son développement. — Le mouvement comme qualité dominante. — La guerre aux préjugés, aux mots et aux formules. — L'imitation de la nature et le véritable réalisme. — Critiques et objections. — Enseignement didactique proprement dit. — Mort de Rude (3 novembre 1855). 101

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE. 121

BIBLIOGRAPHIE. 123

TABLE DES GRAVURES. 124

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art, E. MÉNARD et Cie, 41, rue de la Victoire.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 732 2

(Dec., 1888, 20,000)

BOSTON PUBLIC LIBRARY.

One volume allowed at a time, and obtained only by card; to be kept 14 days (or seven days in the case of fiction and juvenile books published within one year) without fine; not to be renewed; to be reclaimed by messenger after 21 days, who will collect 20 cents besides fine of 2 cents a day, including Sundays and holidays; not to be lent out of the borrower's household, and not to be transferred; to be returned at this Hall.

Borrowers finding this book mutilated or unwarrantably defaced, are expected to report it; and also any undue delay in the delivery of books.

***No claim can be established because of the failure of any notice, to or from the Library, through the mail.

The record below must not be made or altered by borrower.